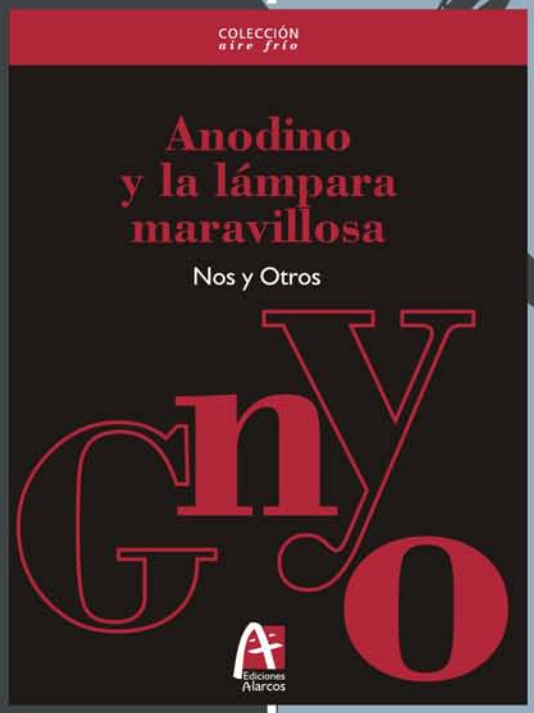
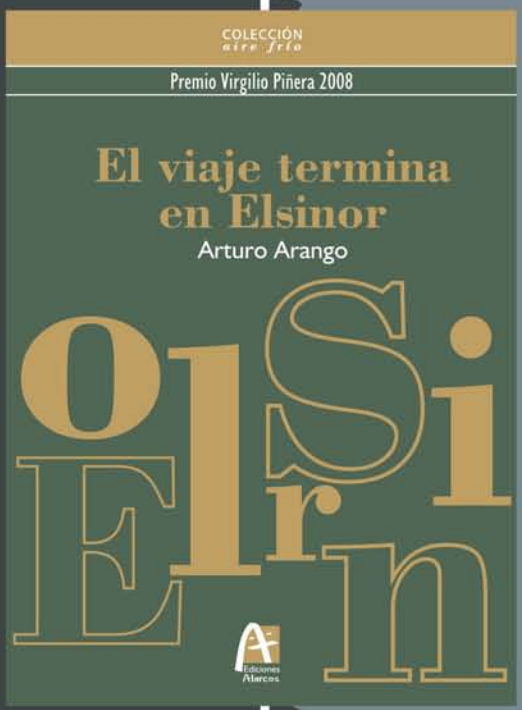
tablas

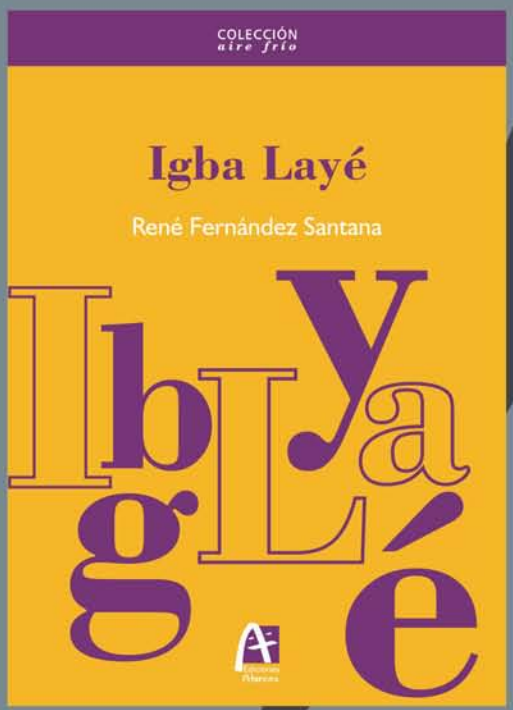
la revista cubana de artes escénicas

ANUARIO 2009



tablas alarcos
casa editorial





tablas
La revista cubana de artes escénicas

Anuario/09
tercera época
Vol. XCI
enero-diciembre

En portada:
Ay, mi amor!
Teatro El Público
Foto: Luis Ernesto Doñas
Premio *tablas*
de Fotografía 2009

Reversos de portada y de contraportada:
Libros de la Casa Editorial Tablas-Alarcos
Contraportada:
Anuario 2009: Teatro y Revolución. Cincuenta años

Sumario

La selva oscura

4 La casa vieja
Graziella Pogolotti

Teatro cubano: huellas del XIX

6 El teatro cubano. Joaquín Lorenzo Luaces y Armando Suárez del Villar, del nacimiento a la continuidad
Arturo Sotto

11 Los últimos romanos en la dramaturgia de José María Heredia
Iraida D. Rodríguez Figueroa

15 El Circo-Teatro Villanueva
Yamira Rodríguez Marcano

19 El negrito del sainete cubano
Manuel Villabella

30 De la desmoralización de la hipotenusa al cuadrado de las vicisitudes: manual de instrucción para la ideación lingüística del negro catedrático
Yohayna Hernández

Sesenta años del BNC y medio siglo del DCC

36 Quiero estar preparado para mis futuros noventa y cinco años. Diálogo con Fernando Alonso
Tania Cordero

38 Ballet Nacional de Cuba: seis décadas con la historia
Miguel Cabrera

49 El Royal Ballet y los vencimientos del espacio
Roberto Méndez Martínez

Entretelones

El Royal Ballet
Roberto Méndez M.

53 Cincuenta años de Danza Contemporánea en Cuba
Ismael S. Albelo

62 Danza Contemporánea de Cuba: cincuenta años en movimiento*
Marilyn Garbey

68 La danza contemporánea pierde sus paradigmas
Noel Bonilla-Chongo

Ochenta Revueltas

72 Coloquio Ochenta Revueltas
Marilyn Garbey, Amado del Pino, Roberto Gacio

73 Vicente Revuelta, protagonista de la cultura cubana*
Graziella Pogolotti

76 Vicente*
Reinaldo Montero

78 Los Doce: las sorpresas de la memoria
Esther Suárez Durán
Anexo Los Doce declaración

Entretelones

Vicente y Los Doce
Carlos Pérez Peña, Michaelis Cué, Rolen Hernández, Flora Lauten

102 De la expresión a la vivencia
Roberto Salas
Un teatro aquí y ahora
(Fragmento del programa de mano de *Peer Gynt*)

114 Lo que me interesa ahora es la poesía. Pequeñísima conversación con Vicente Revuelta
William Ruiz Morales

116 El Teatro Nacional de Guiñol en los sesenta, aunada orla de fe
Dianelis Diéguez La O

128 Los niños y el teatro en la historia teatral cubana
Luvel García Leyva

Carlos Pérez Peña: Premio Nacional de Teatro

140 Carlos Perez Peña. Elogio
Helmo Hernández

145 Palabras de agradecimiento
Carlos Pérez Peña
Carta de Cheíto

147 **Libreto 84**
Me voy a aventurar afuera a caminar un rato
Rayder García Parajón

153 **Libreto 85**
¡Ay, mi amor! Una *descarga* de Adolfo Llauradó
Norge Espinosa Mendoza

163 Soy una mujer con suerte
Luis Enrique Valdés Duarte

172 Las máscaras de la grisura: teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los setenta
Norge Espinosa M.

Dos décadas al centro: Estudio Teatral de Santa Clara

196 Estudio teatral: veinte años de trascender la soledad
Luis Álvarez Álvarez

199 Joel Sáez: veinte años después, un espejo en el Estudio Teatral de Santa Clara
Norge E. M.

210 Estudio Teatral de Santa Clara: persiguiendo lo invisible
Roxana Pineda
Carta de Eugenio Barba y el Odin Teatret
Carta de Julia Varley

217 El Ciervo Encantado en su diálogo con el neobarroco
Amarilis Pérez Vera

Arrufat sitiado

224 El teatro de Antón Arrufat
Carlos Celdrán

227 Antón Arrufat: sus múltiples personas
Alberto Sarraín

230 Un acto de justicia poética
José Antonio Alegría

La dramaturgia según De la Parra

234 Doce maneras de ser Marco Antonio de la Parra
Ernesto Fundora

238 Amor al fragmento
Reinaldo Montero

240 Carta a un joven dramaturgo
Marco Antonio de la Parra

250 El teatro rescata lo que se ha perdido. Veinte preguntas para Marco Antonio de la Parra
E. Fundora

El teatro y sus lenguajes contemporáneos

258 Sobre estudios de performance en América Latina
Magaly Muguercia

267 Teatro y experimentación, centro y periferia: los discursos de la escena latinoamericana actual
Raquel Carrió

271 Historia del teatro e historia de la dramaturgia literaria
Patrícia Furtado de Mendoza

275 Palabra-escena
Óscar Cornago

282 La identidad del teatro: el peligro de la documentación textual
Sergio Blanco

ABCdario teatral

287 Leer a Arrufat **Ernesto Fundora**

editorial

Teatro y revolución

Amén de contener los cuatro números ordinarios de 2009, este volumen especialísimo de *tablas* viene a resultar, en realidad, un anuario que recoge el curso de este año y el anterior, bienio en que se cumplieron aniversarios cerrados de acontecimientos insoslayables de la escena nacional, pero esta vez imantados por la celebración en 2009 de los cincuenta años de la Revolución cubana, cuyo significado, también para el movimiento escénico insular, es inobjetable.

Así, el medio siglo se convirtió en estímulo para organizar este volumen único de *tablas* en toda su trayectoria.

Es, de nuevo, una apuesta por la memoria del largo camino recorrido por el teatro cubano. De ahí la recurrencia historiográfica al siglo XIX, pero también a los sesenta años del Ballet Nacional de Cuba y, como un guiño, al noventa y cinco cumpleaños de Fernando Alonso. De ahí la presencia de las cinco décadas cumplidas por la danza moderna, y luego contemporánea, desde la fundación de su compañía madre; o el mismo lapso de tiempo fecundado por un Teatro Estudio tironeado por su líder Vicente Revuelta, cuyo arribo a los ochenta años festejamos con nuestro evento «Ochenta Revueltas», realizado de conjunto con Casa de las Américas. De ahí la aguda, madura y necesaria revisión del grupo Los Doce –gracias a los textos ganadores del concurso convocado por el Centro Teórico Cultural Criterios– y de los 70. De ahí la entrevista a María Elena Molinet por sus nueve décadas de vida. De ahí la vuelta sobre la dramaturgia de Antón Arrufat o la obra de Armando Suárez del Villar por su Premio de Enseñanza Artísitica y la Carlos Pérez Peña por su Premio Nacional de Teatro, que es fiesta de todo el Escambray a cuarenta años de su fundación.

Es, también, una muestra del fecundo diálogo entre fronteras. De ahí la publicación de varios materiales actuales de teoría teatral. De ahí la abundante entrega sobre Marco Antonio de la Parra. De ahí nuestra danza con el Royal Ballet. De ahí la aproximación de jóvenes críticos y teatrólogas a objetos de investigación siempre atractivos como el teatro de Los Camejo o vivos como el Estudio Teatral de Santa Clara, en sus primeros cuatro lustros, o El Ciervo Encantado.

En definitiva, una intersección de tradiciones y actualidades de todas partes; un gozne entre teatro y revolución como el que simboliza el retrato que cobijamos en portada.

Casa Editorial Tablas-Alarcos Director Omar Valiño **Revista *tablas* Editora** Yohayna Hernández **Redactora** Karina Pino Gallardo **Diseño gráfico** Marietta Fernández Martín **Ediciones Alarcos** Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora, Osmida Baltodano de León **Sitio web** Amarilis Pérez Vera **Programación** Aldo Tróccoli **Diseño** Idania del Río **Gestión y Promoción** Dianelis Diéguez La O, Orisel Sierra Santiesteban **Economía** Maura Hernández **Secretaría** Michel Sotomayor **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac **Servicios** Servilia Pedroso, Carlos Concepción Ruiz

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

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

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

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

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

Precio: 10 pesos mn
Fotomecánica e impresión: Imprenta «Federico Engels», Cuba
ISSN 0864-1374

Consejo Nacional ARTES escénicas

tablas alarcos casa editorial

Graziella Pogolotti

La **casa** vieja

ENTENDER EL TIEMPO QUE se ha vivido requiere haber acumulado con intensidad las experiencias sucesivas de cada momento para poder, más tarde, transformar el presente en pasado. Equivale al infatigable proceso alimenticio de los rumiantes o, más aún, al de las poderosas anacondas, capaces de engullir, de una sola vez, al animal, digerido luego en un silencioso letargo. Así, transcurrido medio siglo, puedo reformular, desde otra distancia, las viejas interrogantes acerca de los vínculos entre teatro y revolución.

En los difíciles cincuenta del pasado siglo, en reductos minoritarios orientados hacia el cine y el teatro se plantearon, en términos contemporáneos, las complejas relaciones entre el artista y su destinatario. Para todos era evidente que la creación en sus terrenos respectivos estaba sujeta a la existencia del otro, el público.

Rezagado en su desarrollo respecto a otras manifestaciones de la creación, el teatro recibió, condicionado por su propia naturaleza viviente e irrepetible, alentada por el encuentro cotidiano de actores y espectadores, un impulso que lo situó rápidamente en la primera línea de vanguardia. El manifiesto de Teatro Estudio sentaba las bases conceptuales para lo que se convertiría en posibilidad de realización concreta con el triunfo de la Revolución. La literatura dramática pasaba a constituir uno de los componentes del texto escénico, perdurable en la medida en que podía someterse a diversas lecturas a través del diálogo complejo entre actores, directores y espectadores. De esa convergencia múltiple dimanaba la función social del teatro, despojada de ese modo de rígidas fórmulas dogmáticas.

Semejantes a Edipo, los seres humanos, capaces de descifrar los más intrincados enigmas, no podemos desentrañar el significado último de nuestros actos. La lucidez está siempre relativizada por las circunstancias. El estallido de las salitas durante la década precursora favoreció, desde la sistematicidad de una práctica concreta, la formación de los artistas, mientras el movimiento en ciernes se escindía en dos campos divergentes. La acentuada polaridad entre experimentación y comercialismo, imprescindible fragua de porvenir en aquel momento, daría lugar a malentendidos en los años subsiguientes cuando el amparo estatal cancelaba la necesidad de someterse a exigencias mercantiles. En esa coyuntura, el espectro de la experimentación se ampliaba en múltiples vertientes. Abarcaba las diversas lecturas de Brecht, la exploración de las culturas populares afrocubanas y campesinas, las investigaciones en el campo de los lenguajes escénicos y el diálogo estimulante con el pensamiento y la obra de teatristas de Europa y América Latina. Ulive y Raimondi, Santiago García y Enrique Buenaventura abrieron caminos y provocaron irreductibles discrepancias. Brecht, Grotowski, Peter Weiss, Eugenio Barba, han contribuido a un complejo *melting pot* de ideas.

Hubo polémicas infecundas, pero la contradicción es fuente de vida.

Respondiendo de manera orgánica a su naturaleza esencial, sin esperar demandas del poder político, el teatro se situó en el centro del debate social. La tentación de las certidumbres contrapuestas al vértigo del riesgo, favoreció la búsqueda recurrente del modelo. Raimondi trasplantaba literalmente el libro de Brecht y las autoridades culturales aspiraban a constituir, con el Conjunto Dramático Nacional, un equivalente de la periclitada Comedia Francesa, sin tener en cuenta que los procesos de creación se forjan desde abajo. No se diseñan desde arriba. Teatro Estudio sentó plaza en

Marianao con una renovada política de repertorio. Del mismo modo, diez años más tarde, por iniciativa propia, un grupo de teatristas se instalaría en el Escambray. La implantación de modelos ajenos a las exigencias de la realidad, sustentados en confrontaciones ideológicas de otro orden, tuvo consecuencias graves en el llamado quinquenio gris. Desaparecieron grupos artísticos de incontrovertible valor, como el Guiñol de los Camejo. Sin tener en cuenta la concepción de grupo formulada en el manifiesto de Teatro Estudio, se intentó reestructurar desde fuera el movimiento teatral con severo daño a sus células vivientes. Aunque las heridas permanecen en el fondo de la memoria, el esfuerzo conjugado de las autoridades y los artistas condujo a la renovada eclosión de los ochenta.

Como nunca antes, los dramaturgos cubanos ocupaban la escena. Se exhumaron los textos silenciados del siglo XIX. Pero, la voz dominante, a partir de 1959, sería la de los contemporáneos. El fenómeno no respondía a un mandato externo. Era la respuesta necesaria a un cambio radical. El conflicto entre lo viejo y lo nuevo, siempre latente en la historia del arte, adquiría una visibilidad imprevista. Algunas expresiones primarias satanizaron el ayer inmediato. Otras mostraron las sombras de una república maltrecha. La percepción más lúcida se adentró en el examen de los rezagos del ayer, plantas parasitarias que obstruían el trazado de los nuevos caminos.

La casa vieja, de Abelardo Estorino, ofrece una temprana imagen simbólica de un tópico recurrente en los años por venir. Al derrumbarse el edificio arrastra en su caída estructuras familiares ya caducadas. La figura paterna se desdibuja en la muerte. Los prejuicios tienen raíces profundas. Permean, más allá de sus buenos propósitos, la conciencia del joven revolucionario, observado, desde su distancia y su diferencia, por el artista. El aroma pequeñoburgués alienta ambiciones y mezquindades. *La casa vieja* perdura en nuestros valores como un carapacho difícil de extirpar.

Cuando Estorino advertía en el andamiaje de *La casa vieja* la supervivencia de valores pequeñoburgueses, estaba manifestando, en la práctica concreta, el cambio esencial de la función del teatro generado por el triunfo de la Revolución.

Desde la creación artística, los dramaturgos advirtieron la supervivencia del ayer que permeaba la construcción del presente y tendría, soterradas, repercusiones a través del tiempo. Así sucedió con los rescoldos de la pequeñoburguesía, con la difícil redención de la María Antonia de Hernández Espinosa, con las ataduras de Ana López en *La Vitrina,* con los problemas del ambiente marginal en *Andoba,* con las inquietudes de los jóvenes en los numerosos textos que abordaron el tema a la vuelta de los setenta del pasado siglo, con la relectura de nuestros clásicos en los años siguientes. Los caminos fueron muchos, emprendidos desde posiciones estéticas muchas veces discrepantes, orientados al autorreconocimiento o a la conciencia crítica.

Al llegar al cincuentenario de la Revolución, cuando va quedando atrás los doctrinarismos de toda índole, la mirada retrospectiva hacia nuestro proceso teatral evidencia el salto orgánico de la escena hasta el centro de los problemas esenciales latentes en la sociedad. A veces, pareció andar a contracorriente. Pero los mejores textos conservan su vigencia. Encarnan múltiples voces que nos siguen acompañando y constituyen testimonio viviente de una época dominada por la inminencia del cambio.

FOTOS: CORTESÍA DEL INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

El que sale de su esfera no
pertenece a ninguna.
JOAQUÍN LORENZO LUACES

En la lengua holandesa
al ojo le llaman *cri*
y aquel que lo dice así
aqueste idioma profesa:
en la nación portuguesa
ollo le llaman al c...
y así con gran disimulo
juntando el *cri*, con el *ollo*,
lo mismo es decir criollo,
que decir ojo de c...

El **teatro** cubano

Joaquín Lorenzo Luaces y Armando Suárez del Villar, del nacimiento a la continuidad*

Arturo Sotto

LA DÉCIMA QUE EL LECTOR acaba de leer data de comienzos del siglo XVIII. Es anónima, aunque la historia recoge su probable pertenencia al ingenio de algún gachupín que pretendía agredir la elegancia habanera. La burla esconde, tras su vulgaridad, un elemento nada desdeñable, las primeras manifestaciones peninsulares, casi desesperadas (vea usted la magnitud de la ofensa), contra el reconocimiento de la identidad cubana, su soberanía e independencia. Y no me refiero a la independencia política, todavía sueño lejano en la primera década del XVIII, hablo de independencia cultural. El criollo ha tomado conciencia de sí mismo, se siente fuerte económicamente y quiere marcar distancia. La burla es el escape, la venganza intelectual a lo que parece inevitable: el surgimiento de la nacionalidad.

Al inicio fue el verbo, un poema lo primero reconocible. Se tituló *Espejo de paciencia*. Después llegaron la Imprenta, la Universidad y los seminarios donde los criollos hacían alarde de talento. Los cubanos invirtieron en la compra de títulos de nobleza; reconocieron patrones en la moda europea y seleccionaron para ello los encajes más finos, la seda más cara, los tintes más delicados. Imita, y en el camino de la mímesis irá encontrándose a sí mismo, estará balbuceando la diferencia. Sin embargo, por muy fino que se vista y taconee no podrá lucir su condición si no alcanza un linaje que no necesariamente va acompañado de la bonanza económica: la nobleza del arte.

El hábito no hace al monje, versa el refrán, quizás la necesidad. Y aunque en La Habana del Siglo de las Luces no existían compañías teatrales nacionales, ni actores, ni teatros, alguien sintió la necesidad de escribir nuestra primera pieza dramática: *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*. Extensa fue la tarea para llegar al nombre del autor. El misterio y la sorpresa acompañaron su salida. Finalmente se identifica a Don Santiago Pita, natural y vecino de La Habana, hijo legítimo de Don Isidoro Pita y Doña Constanza Recio. La obra fue editada en Sevilla entre 1730 y 1733. No se estrenó hasta abril de 1791 y los críticos no fueron nada amables con ella. La acusaron de no conservar las tres unidades clásicas y corromper la moral. En el libro *La selva oscura*, del maestro Rine Leal, podrán encontrarse los pormenores de la primera polémica estética del teatro cubano. Véase lo que apareció en un periódico de la ciudad nombrado *El substituto de El Regañón*.

> El señor Pita (...según dicen natural de esta ciudad...) ensartó mucho disparate en cuanto a la moral, de forma que, según lo oí en la representación, se le hizo cortar por la autoridad competente aquello que hería la decencia. A estas cosas se exponen los que tienen travesuras que chocan á la razón, y se aproximan á la desvergüenza [...] Los cómicos tenían de su parte, para hacerlo algo mejor que en otras, la presencia de los espectadores a favor de la pieza, como hija de la patria.

Algún tiempo después expresa Mañach: «La españolidad de la pieza es casi irritante. No hay un solo verso, una sola alusión o reflejo que dejen entrever siquiera una factura cubana».

Con nuestra primera pieza nace nuestra primera censura, «a estas cosas se exponen los que tienen travesuras que chocan con la razón», pero también nuestra primera sensibilidad hacia lo cubano, «los cómicos tenían de su parte, [...], la presencia de los espectadores a favor de la pieza, como hija de la patria». Los espectadores buscan un «espejo» donde reflejarse, aunque los temas y los escenarios no son criollos; la necesidad reboza la copa y se les agotó la «paciencia».

El teatro nacional definitivamente alcanza su consolidación en los treinta años comprendidos entre 1838 y 1868. Los responsables de esta labor fundacional son nombres esenciales en nuestra cultura, José Jacinto Milanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, y Joaquín Lorenzo Luaces. Son años duros y complejos para la intelectualidad cubana, se producen los primeros destierros al pensamiento; nuestro medioevo, una *era imaginaria* donde se siembra y gesta lo que vendrá después, con la sombra de la bota de Tacón, amenazante, sobre el verso rebelde. Tal es el caso de *El conde Alarcos* (José Jacinto Milanés) que fue la obra más vista en todo el siglo. Su estreno constituyó no solo un acontecimiento violento en el orden cultural, también en lo político. Es un ataque frontal al poder absoluto. Por mucho que el autor se esmeró en ubicarla en Francia, la lectura

antimonárquica no escapó a los ojos de los integristas. La burguesía cubana acuñaba la sentencia de considerar el romanticismo como la libertad del arte, el liberalismo en política.

Ya sea por el interés de igualarse a los autores españoles, o por ejercicio de lenguaje, moda, pasión, la máscara de la metáfora o la descarnada analogía, lo cierto es que las tramas de nuestros autores por aquellos años acontecían en reinados distantes donde abundaban los duques y las doncellas, imperios persas, bacanales, regímenes despóticos y destinos trágicos. Recurso muy criollo este de ubicar las acciones en el Paseo de los Recoletos o en la Castellana para no hacer evidente que se trata de las calles Concordia, Amargura o Soledad. El espíritu romántico lo contaminaba todo.

Para estas fechas La Habana era sitio obligado, todas las compañías dramáticas y líricas pasaban por la ciudad llave, la ciudad puente. *Hacer la América* llamaban a la gira. Tal furor y gusto por la ópera, los sainetes y la zarzuela se creó en la ciudad, que muchos de nuestros autores abordaron estos géneros. Las más famosas intérpretes se asentaban un tiempo en La Habana como si hubieran nacido para cantar aquí. Sus *fans* llegaron a aplaudir con tablitas para no lastimarse las manos, romper lunetas o lanzar ramos de flores tan pesados que caían sobre el foso de la orquesta y golpeaban a los músicos. A falta de partidos políticos los habaneros se dividían entre «gazzanigos» o «gassieristas», otra manera de ocultar ideas. Los primeros adoraban a la soprano italiana Marietta Gazzaniga, los segundos a la española Josefina Cruz de Gassier. De la época surgió un pan dulce, muy cubano, llamado *gaceñiga,* en honor a la favorita, y que duró hasta lo que nombramos, actualmente, «el período especial».

El fervor teatral revolucionó la escena y la política en Cuba. Lo que sucedía en los escenarios era una expresión del estado de la nación. Se crearon numerosas compañías y comenzó a representarse de todo. Desarrollo que culminó en el surgimiento del teatro vernáculo, nuestra expresión más autóctona para la época. Apropiación cubana del bufo francés y español, pero ubicado en escenarios habaneros como los solares y con personajes arquetipos de la sociedad que criticaban la guapería, el machismo y las apariencias. El drama dejó de hablar con marcado acento ibérico para hacerse más criollo, que es decir cubano, independiente.

Apartado siempre del mundanal ruido llega a las tablas Joaquín Lorenzo Luaces, a quien Rine Leal llamó: nuestro desconocido. Fue quizás el menos romántico de todos, pero el más cubano de los grandes autores del XIX. Escribió mucho, tanto que, según Rine, podría llenar cuatro o cinco tomos gruesos. Una vez concluida la pieza le buscaba sitio en los estantes. ¿Por qué no estrenó, siendo un hombre de influencias, de reconocido prestigio como literato? No es hasta casi cien años después, que la obra de Luaces, en particular su comedia, sube a los escenarios de La Habana. El responsable de dicho evento se llama: Armando Suárez del Villar.

Entre Luaces y Armando existe una secreta complicidad, siglo por medio. Ambos comparten el apego a la modestia y el amor a la soledad creadora. Si bien algunas obras del siglo XIX ya habían sido representadas, es con Armando que cobran una verdadera repercusión social. Nadie imaginó que en el frenesí de los sesenta, cuando la vanguardia dominaba la escena, pudieran ser populares las piezas decimonónicas. El público admiraba y exigía el mejor teatro universal con montajes innovadores, descubría a Brecht y a Grotowski. La mirada estaba fija en el futuro, sólo algunos elegidos echaron un vistazo atrás. El espíritu de aquellos años nos acercaba nuevamente al romanticismo original, trágico y convulso. Armando Suárez del Villar cumplía su tiempo de castigo en la UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción) y decidió volver a Cienfuegos, lugar donde nació; pero alguien se lo prohibió y entonces se estableció definitivamente en La Habana.

La ciudad, de alguna manera, seguía siendo la misma; habían cambiando las circunstancias, pero los arquetipos estaban ahí, sólo había que observarlos y seguirlos por los nuevos senderos. Armando es un gran mirón, como tuvo que ser Luaces, parece que no, pero desde su estatura física y su silencio lo que más le gusta es mirar y almacenar sabiduría, cultura, historia. Refugiado en su guarida-escuela, por donde tantos hemos pasado, intenta encontrar las claves de lo nacional en el teatro. Si Luaces, como apunta Rine, «desea hallar las equivalencias nuestras a las poéticas importadas». Armando desea encontrar las equivalencias del presente en las poéticas del pasado. El recurso criollo de la referencia metafórica cambia. Ya no es necesario viajar a Madrid o al Imperio persa para hablar de Concordia o Soledad, basta con situarse en las mismas calles, dos siglos antes.

La comedia de Luaces había sido condenada por la crítica, la trataban como obra inferior si se compara con sus textos dramáticos, siempre respetuosos de la madre Grecia. Armando opta por la comedia ante la indiferencia de tantos. Comenzó representando *El becerro de oro,* en la primavera de 1967.

Tras la demencia operática entre «gazzaniguistas» y «gassieristas», las habaneras del XIX pretenden conservar el gusto por lo refinado y alcanzar nuevos linajes, para ello no quedó sino el manido recurso del pretendiente acaudalado, ya sea en lo económico o en lo político. La «apariencia», el gran tema que tanto inspiró a Luaces anunciándolo en *El becerro...* y volviendo a él en obras que sobrepasan los límites del sainete; el tema de Chaplin, de Molière, de tantos comediantes que saben manejar la farsa para desenmascarar los espejismos. Es esa «apariencia» lo que cautiva a Suárez del Villar y lo lanza a un montaje del que no esperaba mucho, sólo el amor a la cubanía le sostenía el aliento.

El decorado lo más convencional posible: telones pintados que satirizaban a las viejas compañías españolas que pasaban por La Habana; la sala típica de una familia cubana, pero toda en dorado, barnizada de ese oro falso, chillante, que puede usted

encontrar en nuestras «modernas» tiendas; una concha de apuntador y unas candilejas que bordeaban el proscenio, tal y como se representaba en la época, eso era todo lo que había en el escenario. Sobre las tablas actores muy jóvenes, desconocidos, dispuestos a manejar el verso de Luaces con el mismo rigor que si se tratara de Lope o Calderón de la Barca. Nombres como los de Adolfo Llauradó, Flora Lauten, Oscar Álvarez, Jorge García Porrúa, Laura Zarraveitía y Manuel Pereiro. El éxito fue un misterio. Al mes de representación se dobló el reparto para garantizar las funciones. Entonces subieron al escenario las glorias criollas: Raquel Revuelta, Herminia Sánchez, Ana Viñas, Miriam Learra, Vicente Revuelta, Eduardo Vergara, Miguel Lucero.

Para el lector foráneo es muy posible que estos nombres sean pura información de revista, para el que escribe significan mucho más que eso, son las catedrales de nuestra liturgia teatral, sin ellos no podríamos contar nuestra historia como no se puede hacer el teatro sin actores, tan sencillo como eso. La sensibilidad hacia lo cubano recobraba su curso.

Un año después Armando Suárez del Villar lleva a escena *El fantasmón de Aravaca*, quizás la pieza más importante de Luaces que reincide en el mundo de las apariencias. Luaces toma como punto de partida la zarzuela *El marqués de Aravaca,* de Vega y Barbieri. Es notable la alusión que hace Luaces a los burgueses hombres de Molière que tan gentiles se pasean por La Habana. Véanse estos versos que Rine Leal extrae de la obra y aparecen en su *selva oscura*: «¿Y esa hermosa flor de lis/ que entre arabescos se esconde?/ Una igual usaba el Conde/ de la Rivierre... en París. O estos otros:

¿Qué? Será envidia que yo
diga que D. Blas Sobrado
es un insigne letrado
que... no conoce la O?
¿Qué Dña. Ana de Pantoja
gasta al mes una talega
y no paga la bodega,
la casa, ni la maloja?
¿Qué D. Crispo de la Vega,
sin trabuco ni puñal,
ha formado un Capital
con brujas de marca y pega?
¿Qué D. Ignacio Doblado
que ustedes conocen bien,
pegó fuego a su almacén
cuando estuvo asegurado?
¿Qué D. Luis de la Carraca,
capitán antes de ayer,
ha llegado a brigadier
por tres cambios de casaca?
¿Qué D. Crescencio Culebras
sin saber llevar su «Diario»
ya sea hecho millonario
solamente con dos quiebras?
¿Qué la preciosa Mariana,
la hijita de D. Simón,
tiene un novio de salón
y dos novios de ventana?
¿Qué la Clarita Soler
tanto el traje escamotea
que hace que el ciego vea
lo que nadie debe ver?

Nadie escapa a la agudeza de Luaces, nadie queda inmune en una sociedad marcada por los deseos de ser lo que no se es. ¿Será Luaces nuestro eterno contemporáneo? ¿Nuestro autor más universal? Es posible que Armando Suárez del Villar se haya hecho las mismas preguntas. Por eso lo representó tanto. En la comedia de Luaces alumbra ese choteo que nos mantiene a salvo, que también nos paraliza, pero que al final nos da

la gracia que hace al criollo diferente, único. Y no es chovinismo, no se alarme el lector, es paradoja, es nuestra terrible y hermosa realidad.

Armando Suárez del Villar es el gran descubridor de Luaces, y si no, el que más lo sube a escena. Su vida está pegada al teatro del siglo XIX como la abeja a la flor, en su doble condición de amor y supervivencia. En todos estos años ha representado numerosas piezas de Luaces, la Avellaneda, Milanés; y continúa la tradición de la nacionalidad con Piñera, Enriquez, Carrión, Brene, Estorino, Fulleda León, Hernández Espinosa. Llevando de una mano lo cubano y de la otra lo universal. Montando óperas, zarzuelas, sainetes, los más trágicos clásicos y las más populares comedias. Sin descuidar por ello la formación de actores y cantantes en las aulas de un castillo que llaman «Elsinor», nombre que recibe la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de La Habana, donde se desempeñó como decano durante una buena cantidad de años. Armando parece el mismo de siempre, una versión caribeña de Dorian Gray, aunque a sus ojos se asomen la carga del tiempo y sus huellas. Si con Luaces surge la comedia como creación nacional, con Armando el teatro del siglo XIX crece y se afinca en el espíritu de la nación.

Ya verá usted, buen gachupín
Quien tanta lengua profesa
Germánica u holandesa
Que eso suena un poco ruin.
No seremos paladín
Lo digo sin disimulo
Desde un soberano orgullo
Ante notable talento
Mejor emplee su tiempo
En limpiarse el ojo del c...

BIBLIOGRAFÍA

Rine Leal: *La selva oscura*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

* Texto leído el 21 de noviembre de 2000 en la Universidad Rey Juan Carlos, Mostoles, Madrid, España.

Iraida D. Rodríguez Figueroa

Los últimos romanos
en la dramaturgia de **José María Heredia**

DESDE MÉXICO, EN 1832, el intelectual cubano José María Heredia y Heredia resumiría su trayectoria vital de esta manera:

> El torbellino revolucionario me ha hecho recorrer en poco tiempo una vasta carrera, y con más o menos fortuna he sido abogado, soldado, viajero, profesor de lenguas, diplomático, periodista, magistrado, historiador y poeta a los veinticinco años.

Si el autor, a quien hoy nadie duda en reconocerle su condición de poeta nacional y de primer romántico en nuestra lengua, fue objeto de grandes controversias de los críticos hasta llegar a estas conclusiones, mucho más polémico resulta su enjuiciamiento dentro de la dramaturgia cubana del siglo XIX. En este campo no solo va a discutirse su clasificación en tal o cual momento literario, sino incluso su propia condición como escritor teatral. En este sentido encontramos críticos que señalan que su obra dramatúrgica es tan escasa que no merece consideración. Para los que así opinan, las únicas piezas teatrales del escritor serían las escritas en su más temprana juventud: *Eduardo V o el usurpador clemente* que fue representada en Matanzas, la cual tuvo a su propio autor como protagonista, y *El campesino espantado*, sainete escrito en La Habana, ambas en 1819, cuando solo tenía dieciséis años. Estas obras tienen todas las dificultades propias del autor que se inicia en el oficio, mucho mayores en el sainete, género teatral que se asienta en el humor, capacidad que no parece haber figurado entre sus méritos artísticos.

ILUSTRACIONES: MARIO DAVID CÁRDENAS CANCIO

Después de estas obras catalogadas como originales, en la bibliografía herediana aparece una larga lista de piezas teatrales traducidas, lo que da la medida de la afición del autor por este género. En 1820 traduce en verso libre la tragedia *Pirro,* de Crébillon; en1822 se representa en Matanzas su versión de la tragedia *Atreo* también de Crébillon; en 1825, en México se lleva a escena su versión de la tragedia *Sila,* de Jouy; en 1827, de nuevo en México, es representada su tragedia *Tiberio*, imitación de Chénier; en 1833 se pone en La Habana la tragedia *Abufar o La familia árabe*, imitación de Ducis.

De todas estas obras, versiones o imitaciones, sería posible discutir si pueden considerarse, o no, productos de la creación literaria del artista, pues al ser traducciones hechas por él con el marcado propósito de conseguir un producto artístico de plena capacidad expresiva y estética, habría que tomar en cuenta todo el caudal de su personalidad literaria empleado en hacer la traslación de los dramas a nuestro idioma. Por otra parte, véase que nunca se estipula la labor del escritor como mera traducción sino que siempre se establece el carácter de «versión» o «imitación», término este último que en la época no tenía, en ninguna medida, una acepción peyorativa, lo que nos coloca ante la circunstancia de un autor que ha tomado ideas y modelos de la obra original, pero que se ha volcado en abundantes libertades a la hora de trasladarla de su idioma primigenio a aquel en que lo ha vertido.

En las Obras Completas de José María Heredia editadas por Néstor Ponce de León bajo el título de *Obras poéticas* en 1875, en dos tomos, se dedica el segundo al teatro y en él aparecen: «Abufar», «Sila», «Tiberio» y «Los últimos romanos». Anteriormente, al relacionar la producción teatral del escritor, obviamos mencionar esta última obra, escrita y publicada en México en 1829, puesto que es esta pieza, *Los últimos romanos*, la que constituirá el motivo fundamental de las consideraciones en relación con el significado que puede atribuírsele a Heredia dentro del desarrollo del teatro en la literatura cubana.

Grande ha sido la polémica alrededor de esta obra. Muchos críticos la omiten sin que podamos explicarnos el motivo. En ocasiones se aclara que solo van a mencionar las obras originales y por ello se refieren únicamente a las dos escritas a la salida de la adolescencia. En otras, se silencia la misma como si no hubiera figurado entre sus publicaciones y, cuando alguno de estos estudiosos la recuerda, la asimila, casi sin comentarios, a las versiones mencionadas y dicen que pertenece al teatro neoclásico porque su escritor ha traducido a Ducis, Jouy, Chénier, Crébillon y por ello corresponde considerarlo como escritor neoclasicista.

Creo necesario ocuparme de la condición de obra original de esta pieza dramática. *Los últimos romanos* se publica en un folleto de veintiocho páginas y pequeño formato (quince centrímetros) impreso en Tlalpan, México, por la imprenta del gobierno, en 1829.[1] Después, vuelve a publicarla en la revista *La Miscelánea* de diciembre del mismo año, con esta aclaración al lector:

> Advertencia del autor:
> La siguiente tragedia fue presentada en el teatro de Méjico el 16 de septiembre último (1829); pero aceptada ya gustosamente por los actores, la retiró su autor sabiendo que algunas personas habían prevenido a las autoridades superiores, suponiendo en la obra alusiones malignas con un empeño de que ellas mismas se hubieran reído a saber el tiempo en que se escribió. La publica hoy porque desea inculcar a los jóvenes que se dediquen a esta rama, la sencillez de acción y la severidad de estilo que se propuso emplear si es que logró conseguirlo.

Es decir, que el autor se compromete, absolutamente, con los resultados y significación de una obra realizada, además, con señalados objetivos didácticos. Parece bastante obvio que de haber querido demostrar métodos deseables para realizar versiones, lo hubiese incluido en esta advertencia.

Los últimos romanos se inician con una dedicatoria:

> A la memoria del Doctor D. Juan José Hernández:
> Complázcase tu espíritu, mi noble amigo, al ver reflejada en *Los últimos romanos* la generosa virtud que te arrojó prematuramente al sepulcro, víctima de cobardes y opresores. ¡Oh, Hernández! Los dos fuimos apóstoles y mártires de una santa causa, aunque tu sacrificio fue más tremendo. Proscripto yo al salir de la infancia, forzado a elegir entre el destierro, la espada de Catón, o el patíbulo, estaba lejos de pensar que la calumnia debía lanzar sobre mí su hábito ponzoñoso, insultando en tu amigo a tus cenizas respetables. Al ver ultrajado mi nombre, y negado con befa indigna mis esfuerzos y padecimientos por Cuba, he recordado tu virtud, que impuso respeto aun al tirano, he pensado que me llamabas amigo, y me he acogido a tu sombra augusta, contra el furor venal de los calumniadores.
> Recibe, alma sublime, este tributo de mi admiración y respeto. Si la tumba fue bastante a defenderte de los verdugos, no ha podido enturbiar la amistad pura y entusiasta de
> J.M. Heredia

Un escritor que siempre ha señalado la fuente de sus «versiones», ¿faltaría a esa norma en el momento que transido de emoción patriótica dedicaba su obra al amigo? No lo creemos. Resultaría una disminución de la pureza del homenaje al compañero de luchas y amigo.

Resuelto este problema, o por lo menos, considerándolo así, resulta importante señalar la escasez extraordinaria de acercamientos críticos a esta obra, que por la fecha de escritura, resulta una avanzada del desarrollo de la dramaturgia cubana en el siglo XIX. Solo puede contarse con el mencionado trabajo del doctor José Antonio Portuondo: «Notas para la relectura de *Los últimos romanos*», que como apuntamos anteriormente, constituyó su discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua. En este, el análisis se centra en ubicar la coyuntura vital en la que Heredia escribe la obra, definir los elementos caracterizadores de su realización y sobre todo destacar la significación relevante de la misma para la expresión de la conciencia nacional. Esta la resumiría en el siguiente párrafo:

> A este fervoroso sentimiento patriótico debe su perdurabilidad esta breve tragedia, que no está exenta tampoco de calidades encomiables. Heredia, recuérdese la «advertencia del autor», se propuso «inculcar a los jóvenes que se dediquen a esta rama, la sencillez de acción y su severidad de estilo» en un tiempo en que comenzaba a hacer estragos, en toda nuestra América la mala imitación de las tragedias y del melodrama prerrománticos, de entre cuyos propagadores no podemos excluir al propio traductor de Voltaire, de Ducis, de Jouy, de Crébillon y de Chénier. *Los últimos romanos* puede y debe ser estimada como un ensayo de rescate del equilibrio y de la sobriedad clásica, caldeado por un auténtico, aunque desorientado, fervor patriótico. Heredia, como sus modelos neoclásicos y prerrománticos, vistió de romanos a aquellos personeros de la

burguesía cubana, mexicana, latinoamericana, liberal, que aspiraron a la libertad sin haber consolidado la independencia, que padecieron, en Cuba, la indefinición de las clases sociales en una sociedad de economía esclavista sometida a una metrópoli que marchaba, ella también, económica, social y políticamente, a la zaga de su tiempo.

El estudio de Portuondo abre la significación de esta pieza de la dramaturgia de Heredia y la rescata del abandono en que la crítica la ha mantenido inveteradamente, a la vez que estrena una óptica revalorizadora de la escritura teatral del gran poeta cubano, lo que resulta verdaderamente trascendental si tenemos en cuenta que aun Rine Leal, que ha sido el más importante investigador y crítico del teatro cubano, acucioso en la búsqueda de información y lúcido y penetrante en sus interpretaciones del desarrollo teatral cubano, parece haber caído bajo los efluvios del destino manifiesto del autor de producir las más provocativas contradicciones a la hora de evaluar cualquier aspecto de su vida o de su obra. Por ello en sus estudios fundamentales sobre el teatro cubano –*Breve historia del teatro cubano* y *La selva oscura*– se refiere a este autor en un capítulo que titula «El ángel caído», y después de ofrecer una serie de datos sobre la labor teatral del mismo, establece la valoración del escritor, la que podemos sintetizar en este párrafo:

> Heredia, que por su temperamento, grandeza lírica, apetencia de lo grandioso, sentido de la historia, fuerza trágica y empuje político podía haber creado la base de lo trágico americano, se desvaneció en traducciones y versiones y en un intento inútil de alcanzar una escena rebelde, no a través del romanticismo insurgente, sino con cuidadosas fórmulas neoclasicistas.

Como puede apreciarse en estas opiniones de Portuondo y Leal, antitéticas en cuanto a la valoración de la importancia del teatro herediano, sí hay coincidencias al señalar el carácter, neoclásico o no, de sus obras, fundamentalmente de la que estamos analizando.

Creo que es obvio el propósito del dramaturgo de rescatar los valores de las estructuras clásicas para la presentación de sus héroes patrióticos como medio de elevarles la estatura épica. Pero la que brota más apegada a su sensibilidad poética que a sus esquemas estructurales es la expresión de sus personajes, en la que vierte sus propios sentimientos de entrega irrestricta a la causa de la

obtención de un destino de libertad para su pueblo. Así, encontraremos en las palabras con que se expresan toda una serie de construcciones ideolingüísticas que resultan constantes en su poesía.

Los que por defender la República fueron tiranicidas de César, ahora se enfrentan a la sedición de los triunviros con la disposición de no cejar en el empeño de defender a Roma. Las diferencias entre ellos deberán supeditarse al deber. Casio dirá:

> Nuestra unión durará, que es libre y pura: dejemos a tiranos y facciosos altercar vanamente y perseguirse, seamos por siempre amigos, noble Bruto, *y a la patria sirvamos*.

La idea de unidad, que tanta falta haría en las luchas independentistas, se resalta en estos hombres. En otro momento, Porcia, la esposa de Bruto, y el caudillo tratan de entender si hay todavía hombres capaces de mantener la idea de libertad. Así se aprecia la situación:

> BRUTO. De Roma esclava ¿qué se puede esperar? senado y pueblo en profundo estupor yacen helados.
> PORCIA. Aún aman la virtud
> BRUTO. Aman su nombre, y a la cadena vil ponen el cuello.
> No hay virtud sin valor.

Si se recuerda el poema *La estrella de Cuba*, en el que sintetizaba las circunstancias que produjeron el aborto de la Conspiración de Los Rayos y Soles de Bolívar, la atmósfera de claudicación y dudas se definiría a partir de la ausencia de valor de los complotados que los había hecho perder las virtudes necesarias para la empresa.

Oiremos a Porcia, personaje femenino que apoya la actuación patriótica del esposo porque la considera como un destino a compartir:

> PORCIA. ¿Qué temes? puedo vengarte o perecer contigo.
> Amo la libertad, y te amo, Bruto.
> *Prosigue tu destino generoso*.

La idea de preferir cualquier circunstancia o dolor si se obtiene con ella la libertad, aparece reiterada en poemas como *A Emilia* y *El himno del desterrado* por solo señalar algunos de los más conocidos. De forma semejante lo expresa Bruto cuando Agripa, en nombre de los triunviros, le propone abandonar la resistencia pues sólo lo llevará a la derrota. Bruto, en un amplio discurso responde entre otras razones: «Dentro de poco el fallo de la suerte/ decidirá: puedo morir vencido». Y en otro momento, insiste en este concepto:

> Aquí tenéis de tan augusta causa los campeones que restan, vuestros hijos. Guiadlos hoy a la lid, dadles el triunfo; o si el supremo Júpiter lo niega que ninguno se rinda a los tiranos, y pues bella es la muerte de los libres, ¡que de Filipos la llanura sea la tumba de los últimos romanos!

Porcia, que se convierte en verdadera protagonista del acto tercero, abre el mismo con un parlamento en el que expresa que mientras arde la batalla, aguarda el éxito, a la vez que tiembla por la suerte de Roma, de su esposo y de su hermano, y concreta lo que sería desde entonces un convencimiento que se integraría al imaginario nacional:

> *¡Ay! ¡Si perecen!...*
> Pero morir con gloria por la patria
> ¿No es triunfar de la suerte y los tiranos?
> [...]
> Sereno porvenir, vana esperanza, de ventura y de paz... ¿un sueño fuiste?
> Este día fatal mis infortunios
> acaso colmará, pero a lo menos
> *mis lágrimas serán de una romana*.

Las palabras de Porcia, sin lugar a dudas, resonaban en las calles de Bayamo cuando el pueblo levantado en armas por la independencia concluyó su himno nacional con los versos famosos: «¡No temáis una muerte gloriosa/ que morir por la patria es vivir!».

Estamos ante la presencia de las ideas y formas de expresarlas de la poesía patriótica de Heredia, esa misma poesía que llevó a considerarlo un escritor romántico a pesar de que aún se mantenían en su obra lírica las estructuras estróficas neoclásicas. ¿No podríamos reflexionar acerca de si estas mismas consideraciones aplicadas a *Los últimos romanos* nos permitirían señalar en ella la condición de iniciación romántica en la dramaturgia cubana? Creo que es importante que no nos aferremos a criterios establecidos y mantengamos la pupila abierta ante las contradicciones en los juicios valorativos acerca de la obra literaria de este poeta que cumplido su segundo centenario continúa siendo materia viva para el análisis y la polémica.

BIBLIOGRAFÍA

Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

AA.W.: *Antología del teatro cubano del siglo XIX*, EMPES, La Habana, 1983.

José A. Portuondo:«Notas para una relectura de *Los últimos romanos*», en *Dos discursos de la Academia Cubana de la Lengua*, Editorial Academia, La Habana, 1987.

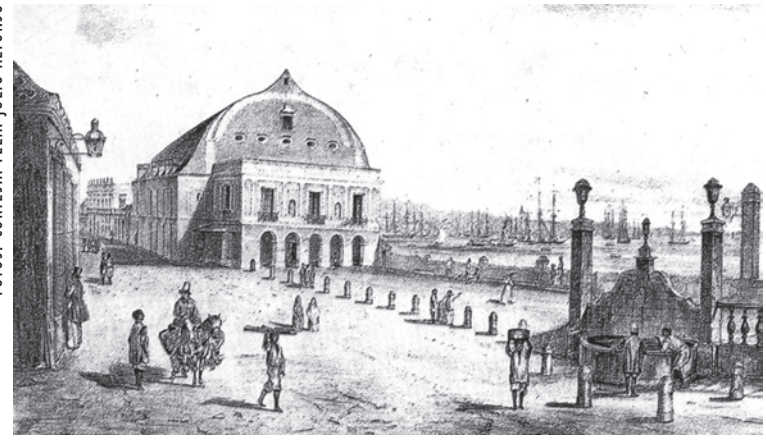
NOTA

1 Estos datos han sido tomados del trabajo de análisis que el doctor José Antonio Portuondo presentó como discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Española, el 23 de abril de 1985.

El **Circo-Teatro** Villanueva

Yamira Rodríguez Marcano

FOTOS: CORTESÍA FÉLIX JULIO ALFONSO



Teatro Principal

LA HISTORIA DEL SITIO, donde radicó por mucho tiempo la fábrica de tabacos La Corona, se remonta mucho antes de la construcción del edificio erigido por la *American Tobacco Company* a inicios del siglo XX. Sus antecedentes se relacionan con una de las instituciones de recreo más importantes del siglo XIX y hechos reales de la época que marcaron un hito en la historia de Cuba: el Circo-Teatro Villanueva y el acontecimiento conocido como los Sucesos del Villanueva, respectivamente. El Circo-Teatro Villanueva estaba situado en la manzana formada por las calles Zulueta, Colón, Morro y Refugio, en el barrio de La Punta, cuyo número por Zulueta era entonces el diez, zona comprendida dentro del reparto Las Murallas.

Como bien afirma el historiador Carlos Venegas en su estudio *La urbanización de Las Murallas: dependencia y modernidad,* al referirse al Reparto,

> no debe olvidarse que existía un proceso normal de aparición de nuevos servicios sociales –hoteles, teatros, cafés, salas de baile y otros–, de modernización del mobiliario urbano y de las áreas de recreo público, que se produjo en sus mejores expresiones en la céntrica zona verde, y no puede explicarse de modo exclusivo e independiente de las situaciones que el crecimiento de la ciudad y su mayor complejidad para cumplir las funciones exigidas imponían inexorablemente. Esta circunstancia fue más notable en los nuevos establecimientos de concurrencia pública, desprovistos por sí mismos de toda intención simbólica o monumental, pero que acogieron las más amplias muestras de una sociedad inconforme con el régimen colonialista español.[1]

Este circo-teatro de madera, según Venegas, fue de menor jerarquía, comparándolo con otros como el Teatro Tacón, pero a la vez decisivo para la definición del centro.

> Situado dentro del glacis, la estructura del Circo-Teatro Villa-nueva acogió espectáculos de tono menor y bailes de libre concurrencia. Allí subieron a escenas sainetes y obras del género bufo, portadores de la caricatura social de los más diversos y conocidos tipos habaneros. Su público fue tan popular como el contenido de las representaciones, y de la modesta sala iba emergiendo un nuevo y peculiar sentido escénico, más apropiado al carácter cubano.[2]

Fue armado con tablas, entre otras razones, porque las autoridades coloniales no permitían que se alzaran edificios sólidos y permanentes en sitios que pudieran defender la ciudad por esos puntos como la zona de las murallas. Estas construcciones debían desarmarse con facilidad en caso de ataque enemigo, y además, la corona española no indemnizaba a los propietarios, así quedaba dispuesto hasta en las Reales Órdenes.

Como consta en los asientos del Registro de la Propiedad, esta finca pertenecía a Don Miguel Nins y Pons, natural de Gibraltar, de cincuenta y tres años y vecino de La Habana, quien la adquirió por título de compraventa a la Real Hacienda, mediante escritura del 27 de mayo de 1848,[3] sin embargo, otros historiadores dan como fecha de construcción del teatro la de 1846, como Venegas, y Jacobo de la Pezuela afirma que fue inaugurado el 12 de febrero de 1847. Es decir, que aún sin precisar el año, por la proxi-

Trocadero y Zulueta, Teatro Villanueva, Iglesia del Ángel

midad de los mismos, fue alrededor de esta época que el Villanueva abrió sus puertas.

Pezuela lo describe como un teatro amplio, pero sencillo, con una sala interior distribuida en dos órdenes de palcos abalconados, anfiteatro y filas de lunetas, inaugurado el 12 de febrero de 1847, con el nombre de Circo Habanero. Cuenta que en él se albergaron lo mismo los bufos cubanos, que las grandes compañías de óperas, prestidigitadores y acróbatas, y contaba con una capacidad para cuatro mil trescientos concurrentes. En él se despidió del público –según este cronista– el famoso actor cubano Francisco Covarrubias.

En 1853 el Circo Habanero, como se nombraba entonces, fue objeto de una gran remodelación, y se le rebautizó con el nombre de Teatro Villanueva, en homenaje al Intendente de Hacienda, Claudio Martínez de Pinillos, Conde de Villanueva, fallecido en aquel momento. Precisamente el 24 de mayo de ese mismo año murió su propietario Don Miguel Nins y Pons sin haber otorgado testamento, por lo que se promovió su juicio abintestato y, según la Ley de Enjuiciamiento Civil, fueron declarados por únicos y universales herederos sus hijos Don Nicolás, Luis, Emilia, Micaela, Francisco, José Miguel, Juana, Petronila, Federico y Don Francisco Nin y Colbard, todos menores de edad y Doña Emilia, esposa del licenciado Don Gabriel Rodríguez.

En dichas particiones se adjudicó la finca de este número, y otras más, a la viuda Doña María Francisca Colbard y Coloma en pago de sus gananciales, valorando esta en cuarenta y cuatro mil ochosciento cincuenta y ocho pesos, setenta y dos centavos con la obligación de reconocer el haber de cada uno de sus menores hijos con el interés del seis por ciento anual que les abonaría cuando no estuviesen a su abrigo.

Los Sucesos del Villanueva

El jueves 21 de enero de 1869 se celebró una función homenaje a Florinda Camps, donde el popular actor Pancho Valdés interpretaba la conocida guaracha *El negro bueno*, que en aquel momento se había convertido prácticamente en un himno, pues se cantaba en todas partes con frases más o menos intencionadas. En la escena del Villanueva se hizo un tipo de teatro más cercano a lo nacional, que se planteó distarse de lo español, y lógicamente, por esa vía llegarían al enfrentamiento con el poder peninsular. Aquella guaracha más cubana no pudo terminar, nada más y nada menos que con la frase de: «¡Viva Carlos Manuel de Céspedes!», la que fue seguidamente coreada por el público entusiasmado que colmaba la sala del Villanueva. Esto provocó la excitación entre los españoles más sectarios que se propusieron penar aquel insulto. El propio Gobernador le impuso una multa de doscientos pesos al dueño del teatro, Don Miguel Nins y Pons, en tanto, mandaba por los artistas para castigarlos por las letras sediciosas de sus canciones, ofensivas al gobierno español.

Con tal preámbulo se celebraría la función del 22 de enero, que además de incluir la guaracha *El negro bueno*, estaban las piezas *Perro huevero aunque le quemen el hocico, Ataques de nervios,* entre otras. Además, se estrenaban la danza *La insurrecta*, seguida por la popular canción bufa *Los caricatos*. La puesta en escena fue interpretada por las autoridades como un intento abierto de recaudar fondos para la insurrección. Esto bastó para que los españoles más intransigentes dieran alerta a la fuerza de los voluntarios, quienes se lanzaron a la calle armados, ocultándose luego en los fosos fronterizos del teatro.

Durante la representación de la obra *El perro huevero*…, casi terminándose la canción con la frase: «¡viva la

tierra que produce la caña!», un salvaguardia municipal disparó. Era como la señal para dar riendas al motín. Los voluntarios entraron repentinamente por la puerta principal del teatro, hicieron una descarga sobre el público indefenso que, horrorizado, se lanzó a la calle por cuanto hueco pudo salir, pero los que lo lograron fueron recibidos a tiros. Tras el disparo del salvaguardia, miles de hombres armados sitiaron el edificio descargando sobre él un fuego cerrado que diseminó la población asustada por la muerte y el horror de los hechos.

El resultado fue duro y trágico: muerte, ensañamiento y vandalismo. Perecieron personas de todas las edades, incluyendo niños, y las mujeres fueron tiradas de los cabellos por voluntarios y peninsulares que, armados, se arrojaron al interior del teatro arrancándoles además, lo que de azul llevaban en sus ropas por considerarlo una alusión a la bandera y una provocación al gobierno, el que, después de los sucesos, prohibió hablar de ello. Nunca se supo fielmente cuántas víctimas hubo en total.

Pero no bastándole con la sangre del Villanueva, los voluntarios dominaron las calles de La Habana y unos días después, asaltaron bárbaramente la residencia de Aldama. Al saqueo, sumaron una feroz refriega que causó otra revuelta sangrienta en la Acera del Louvre y en otras vías principales de la ciudad. La masacre del 22 de enero fue presenciada por José Martí que se hallaba cerca del lugar. Su madre, Doña Leonor Pérez, afrontando el peligro del tiroteo, salió en su búsqueda. Aquella barbarie le provocó estos versos al poeta y revolucionario:

> *El enemigo brutal/ nos pone fuego a la casa/ el sable la calle arrasa/ a la luna tropical. Pocos salieron ilesos/ del sable del español: la calle, al salir el sol, era un reguero de sesos. Pasa entre balas un coche:/ Entran, llorando, a una muerta: Llama una mano a la puerta/ En lo negro de la noche.//*
> *No hay bala que no taladre/ el portón: y la mujer/ que llama, me ha dado el ser:/ me viene a buscar mi madre. A la boca de la muerte,/ los valientes habaneros/ se quitaron los sombreros/ ante la matrona fuerte. Y después que nos besamos/ como dos locos, me dijo:/ «¡Vamos pronto, vamos, hijo: la niña está sola, vamos!».*

Años más tarde, en remembranza de estos acontecimientos, Martí los calificó como la «¡horrible noche en que tantos hombres armados cayeron… sobre tanto hombre indefenso!». Sin duda, estos sucesos le otorgan al sitio, donde estuvo enclavado el Circo-Teatro Villanueva, significativos valores históricos.

Fin del Teatro

En 1873 –asevera Carlos Venegas– el teatro Villanueva permanecía cerrado, a pesar de las protestas de la viuda de Nins y Pons, Doña Francisca Colbard, quien intentaba reanudar sus funciones. El gobierno prefería que se mantuviera cerrado y justificaba sus negativas con las razones de que era «repugnante en sus formas», «de tan fatales recuerdos para la integridad nacional» e incluso, llegó a cuestionar su ubicación, como si no mereciera estar en «un punto tan céntrico que está llamado a ser de los más concurridos de esta población».[4]

Doña Francisca Colbard y Coloma falleció el 22 de noviembre de 1876, en cuyo testamento instituyó a sus hijos como sus herederos universales, quienes promovieron a su vez, un juicio de testamentaría para renunciar a favor de Federico Nins y Colbard, quien inscribió a su nombre la propiedad del Teatro el 5 de junio de 1884. Presionado por el embargo

Teatro Martí

que pesaba sobre el inmueble desde que era propiedad de Doña Francisca Colbard, y ya sin los valores de antaño, Don Federico vendió esta finca, y otras más comprendidas en el mismo título, a Don Ventura Trotcha y Fornaguera, mediante subasta pública efectuada el 11 de febrero de 1886. Su curador expresó que la compra se hizo para las hijas del señor Ventura, Doña María Teresa y Doña María Luisa Trotcha y Estalella, de modo que son ellas quienes inscribieron a su favor el dominio de la finca, según Escritura de julio de 1888. El Villanueva, después de aquellos acontecimientos, fue clausurado finalmente por el gobierno y demolido en 1887, por ello aparecerá en las próximas descripciones como «terreno que ocupaba el Teatro Villanueva».

Doña María Luisa Trotcha falleció el 27 de septiembre de 1898 y heredó la propiedad su hermana Doña María Teresa Trotcha, dueña entonces de todo el dominio.

En 1901 igual se describía como un terreno yermo en el que estuvo edificado el Teatro Villanueva y la casa Morro número once. En mayo de ese año todo el lote fue vendido por los Trotcha a Don Leopoldo de Sala e Iradi, por el precio de veintidós mil quinientos pesos oro americano.

En octubre de 1901 el señor Leopoldo de Sala e Iradi vendió el teatro y la otra casa a Don Leopoldo Carvajal y Zaldúa, Marqués de Pinar del Río, natural de Avilés, provincia de Oviedo, España, propietario y vecino de Príncipe Alfonso número trescientos veinte, comerciante y banquero, por el precio de veintidós mil quinientos pesos oro americano equivalentes a veinticinco mil pesos oro español. Se decía entonces que estaba constituido por un paño de terreno con parte de él edificado y otra sin edificar, formando todo la manzana número tres del reparto Las Murallas, es decir, se hacía referencia al antiguo Teatro de Villanueva, la casa de la calle del Morro número once y la faja de terreno que sostenía a la Hacienda Pública.

Sus medidas expresaban cuarenta y ocho metros, cuarenta y cinco centímetros por el norte; por el sur, treinta y cinco metros, veintrés centímetros; por el este, sesenta y cuatro metros, tres centímetros, y por el oeste, sesenta y dos metros y treinta y cinco centímetros, con una superficie total de dos mil seiscientos y cinco metros, setenta centímetros planos.

Al refundirse estas fincas el señor Leopoldo Carvajal y Zaldúa, hizo inscribir, por título de reunión, la propiedad antes descrita, dejando constancia:

> que la faja de terreno que adquirió por compra al Estado y que forma parte del que constituye la totalidad de la manzana número tres del reparto Las Murallas; un terreno donde existía antes el llamado Teatro Villanueva, sito en la calle Colón antes de las Canteras y una casa marcada con el número once de la calle del Morro; todos dichos inmuebles son de su propiedad y constituyen la repetida manzana número tres del reparto Las Murallas y lindan entre sí constituyendo un solo cuerpo y deseando refundirlo y que todos ellos formen un solo inmueble o finca solicita su inscripción en este Registro en la forma descrita al principio de esta inscripción.[5]

En marzo de 1902 Don Leopoldo Carvajal vendió este paño de terreno, «con parte de él actualmente edificado y parte sin edificar», como se registraba a la sazón, a la Compañía H. de Cabañas y Carvajal, por el precio de cincuenta y tres mil ciento cuarenta y cinco pesos oro americano. Los señores L. Stuart Houston y Herman Lerroy Corey, en su carácter de apoderado y representante respectivamente, de dicha sociedad, declararon que previa demolición de las edificaciones que existían en la finca de este número y mediante licencia que el Municipio le concedió con fecha 31 de enero de 1902, sobre el terreno de esta finca, la sociedad que representan fabricó a sus expensas un nuevo edificio, al que el Municipio de La Habana declaró habitable y otorgó un valor de quinientos sesenta y dos mil quinientos setenta y seis pesos moneda oficial. Quedaba construido así, en el lugar del antiguo Teatro Villanueva, el edificio de la *American Tobacco Company*, «primera manifestación monumental de los monopolios extranjeros en el centro habanero».[6]

Notas

1 Carlos Venegas Fornias: *La urbanización de Las Murallas: dependencia y modernidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 33-34.
2 Ibídem, p. 35.
3 Registro número tres, Finca 1242, Tomo 231, Folio 23.
4 Carlos Venegas: ob. cit, p. 51.
5 Registro de la Propiedad número tres, Finca 1242, Tomo 238, Folio 95.
6 Carlos Venegas: ob.cit. pp. 89-90.

El negrito del sainete cubano

Manuel Villabella

ILUSTRACIONES: MARIO DAVID CÁRDENAS CANCIO

EL TÍTULO DEL LIBRO ES provisional, pero posiblemente sea el que prevalezca. ¿Por qué? En primer lugar, porque el objetivo primordial es seguirle los pasos a este personaje del teatro menor cubano, el negrito, desde su nacimiento y sus antecedentes que provienen, en parte, del teatro español, y en segundo lugar, porque la definición más exacta del género que se cultivó desde el debut de los Bufos Habaneros fue el sainete.

Como se sabe, los bufos irrumpen en el siglo XIX y aunque se ha dicho que fueron una imitación de los Bufos Madrileños todo indica que no fue tan así, lo cierto es que tomaron el nombre de los madrileños y lo cubanizaron, pero se ha sabido que los Bufos Madrileños visitaron La Habana después de haber debutado los Bufos Habaneros. Pancho Fernández, su creador, tuvo, al parecer, mucha información de este modo teatral que popularizó Arderíus en España y le sacó partido al término.

De allí que indistintamente este teatro haya carecido de una verdadera definición. Bufos fueron los que iniciaron en 1868 las primeras presentaciones del movimiento costumbristas que ya se gestaba desde mucho antes. En el siglo XX se le llamó teatro vernáculo, sencillamente porque representaba lo cubano y después se acuñó el término para toda representación en la que participaban el negrito, el gallego , la mulata y todos los personajes tipos que los seguían. Como florecieron en el teatro Alhambra, se le llamó también género alhambresco, pero ningún crítico o estudioso ha definido en qué consistía este género y han tenido muy poco en cuenta que no solamente en el Alambra se representó este tipo de teatro, aunque, desde luego, sus empresarios llegaron a sobresalir y prácticamente aplastar a sus competidores.

Algunos califican el género como teatro de variedades, pero en verdad nada tuvo que ver este con la *variété* ni con los espectáculos musicales que por ejemplo, proliferaron en los jacalones y carpas mexicanas. Es cierto que prevaleció la música y que había una segunda parte en las funciones eminentemente musical y bailable, pero fundamentalmente fue un teatro sainetero. Sainetes, revistas, zarzuelas fueron los fundamentos de este teatro.

El negrito estuvo en constante evolución, desde los catedráticos, los curros, los congos, en fin los bozales con sus jergas trasplantadas del teatro español hasta el pícaro, lépero y chispeante que florece plenamente en el siglo xx. Su trasplante del teatro a los medios de difusión, cuando a partir de la década de los años treinta la radio y el cine los desplazan de los escenarios, pero resulta de sumo interés cómo la evolución del propio negro, marginado al principio y adquiriendo cada vez más espacio en el ámbito social, económico y educacional va desdibujando el personaje teatral, lo hace increíble, se convierte en un personaje cómico más en el que ya nada aporta su color, y va desapareciendo paulatinamente y dejando solo su máscara que ya no representaba nada.

Porque debemos preguntarnos si realmente este negrito del siglo xx cuya expresión en nada se diferencia a la del criollo, dicharachero y un tanto marginal, no era sociológicamente la representación del cubano. Parece que algo de esto intuyó en pleno siglo xix Arturo Ramírez, cuando sorprende al auditorio y a la crítica representando su Mefistófeles Brujo, de Sarachaga, sin pintarse de negrito.

Leopoldo Fernández, Enrique Arredondo, Mario Galí, fueron –por diferentes motivos– despojándose de la pintura negra no perdieron un ápice de su gracejo y comicidad. La radio comenzó a hacer incoloro al negrito y la televisión aminoró el matiz de la pintura negra, del corcho quemado y hasta lo despojó de las pelucas de astracán.

Figuras como Sergio Acebal, Ramón Espígul, Raúl del Monte (maestro de negritos, uno de los principales convertidores del bufo y catedrático al pícaro y dicharachero), Francisco Soto, Roberto Gutiérrez, *Bolito*, Leopoldo Fernández, Enrique Arredondo, Arquímedes Pous, Carlos Pous, entre otros, son analizados en este libro como negritos que mantuvieron su creaciones en el siglo xx, hasta que fueron desapareciendo sus máscaras y fueron permaneciendo sus intérpretes.

Esta es la historia de un teatro cuyas raíces no han desaparecido y se vislumbran y repiten en actores humorísticos de hoy que han sido herencia directa o indirecta del negrito.

Nuestro análisis, en este libro en proyecto, con algunos segmentos concluidos, es la historia del personaje en su medio y al mismo tiempo valora y critica. Valora por los aportes, sobre todo musicales y actorales y critica por el retrazo a que contribuyó en la verdadera proliferación dramatúrgica de nuestro auténtico teatro nacional…

Es imposible escribir sobre el negrito, sin hacer referencia al gallego y la mulata y, desde luego, al teatro sainetero en general, de donde surgen todos estos personajes. Estamos conscientes de que en determinados tópicos nos extendemos más allá de nuestro personaje con el fin de facilitar la comprensión. Ya que el libro no está dedicado solamente a los teatristas, sino al público en general.

El negro y el negrito

> Si, antes de llegar a la Plaza de los Toros, atraviesa una de las calles que se encuentran a la derecha, se topará con una población casi toda negra, y cuyo miserables bohíos están semienterrados en una ciénaga interrumpida a intervalos por rocas agudas, que no se han molestado en desbaratar al trazar las calles. Ese barrio, llamado Jesús María, es el más pobre de todos.[1]

Resulta lógico que el 18 de octubre de 1792 se represente en el teatro Coliseo de La Habana, *El negro más prodigioso*,[2] con un elenco que con seguridad incluyó a Lucas Sáez, Ramón Medell, primer barba; la tonadillera Rita Medell y Juan Peña, primer violín y director de orquesta, que eran los «cómicos», «cantarina» y músicos que se presentaban por aquellos días en La Habana. Hubiera sido inaudito que en un país que entre 1780 y 1800 contaba ya con más de trescientos ingenios y más de ochenta y cuatro mil setecientos dieciseis esclavos, no se llevara a la

escena el personaje negro para reír y solazarse,[3] sobre todo si tenemos en cuenta que este personaje negro nada tenía que ver con la realidad de la nación.

Desde 1747 se tienen noticias de algunas representaciones teatrales realizadas en el Campo de Marte en La Habana, con motivo de la jura de Fernando VI al trono de España. Se sabe que por 1758 «no había todavía afición al teatro», así se recoge en un documento enviado al Consejo de Indias por el Gobernador de La Habana, en que se aconseja desestimar el recaudar fondos con las entradas de las corridas de toros y representaciones de comedias para la reedificación del Hospital de Lazarinos por el escaso ingreso que resulta de las funciones. En el callejón de Justiz comienza a funcionar en una casa particular, alrededor de 1773, un teatro, que según el marqués de la Torre, Gobernador de la Isla, era «incómodo» y a pesar de ello asistía un «numeroso concurso de espectadores», allí se representaron obras de Lope, Calderón y Moreto. En realidad la más rica actividad escénica comienza en 1774 con el modesto Teatro Provisional –actuaba una compañía española– que levanta el marqués de la Torre, mientras se edificaba el Coliseo, inaugurado el 20 de enero de 1775 que se mantuvo funcionando durante trece años, y cerró sus puertas en 1788 (fue reedificado años después). Se conoce de un nuevo escenario situado al final de la calle de Jesús María.

> El pueblo, que generalmente se componía de la gente de color, que de ordinario es de corta facultades, estaba imposibilitado de ver comedias y si acaso las veía era muy de tarde en tarde.

De 1791 a 1798, los comediantes establecen teatros provisionales. En 1800 abre sus puertas el Teatro del Circo y en 1803 el Principal.

Este breve recorrido teatral nos puede dar una idea, según el funcionamiento de los teatros, del número de obras que se representaron hasta la inauguración del Teatro del Circo. Rine Leal suma del 24 de abril de 1790 al 18 de octubre de 1792, doscientas veintidós obras, de ellas, ignoramos los títulos de ciento quince. Se vieron noventa y dos tonadillas escénicas, no sabemos los títulos de treinta y ocho; en ese período se disfrutó de setenta intervenciones musicales: dos óperas, zarzuelas y una tirana.[4]

Nuestra historia teatral –en cuanto a datos y referencias para escribirla– conserva fuentes insu-ficientes, la más socorrida es la publicación *Papel Periódico,* que se empieza a editar el domingo 24 de octubre de 1790, todo lo anterior está disperso. Los títulos de obras y sus autores constituyen en ocasiones arduas búsquedas, la mayoría de las veces infructuosa. Pensamos que en esos períodos dispersos, perdidos, deben haberse escapado infinidad de títulos, entre ellos, no pocos de entremeses y pasos, que forman parte de ese teatro menor español en la que está insertado, en buena medida, el personaje del negro. Si hoy podemos mostrar obras en las que interviene este tipo, se debe en parte a que la mayoría de ellas pertenecen a un conocido repertorio clásico hispano; otras –no tan conocidas— se identifican por el nombre del protagonista en el título de la pieza: el negro. ¿Y aquellas en que figuraba el personaje sin estar inscripto en sus títulos? Forman parte de un rico arsenal desconocido.

El autor de *El negro más prodigioso,* estrenada en el Coliseo de La Habana, es Juan Bautista Diamante (1625-1687), eclesiástico, cuyas producciones se vieron en España en la última mitad del siglo XVII. Se sabe que era de origen portugués y que sus obras se representaron en Madrid y en Lisboa. Escribió un centenar de comedias de las que se imprimieron dos tomos en 1690. Tomaba los argumentos de sus contemporáneos y los revestía luego de un estilo propio, según los críticos, no libre de pedantería. Se dice que sus obras tuvieron más fama que méritos.[5]

Otra de estas obritas del repertorio español, *El negro de cuerpo blanco* se estrena en La Habana el 31 de diciembre de 1807 en el teatro Prin-

cipal. No es un sainete –como la clasificó Rine Leal– tiene más trascendente prosapia. Ramón Mesonero Romano lo cita con el título de *Negro del cuerpo blanco o esclavo de su honor*, escrita por un Ingenio (como era costumbre en el teatro español denominar las obras anónimas) y en su listado, citado por Ortiz, añade que el tema de esta, como de las otras que enumera, era la esclavitud.[6]

Pero en realidad la obra, que por muchos años se tuvo como anónima, fue escrita por Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, no muy conocido autor malagueño (1630-1676), que floreció en tiempos de Calderón y que ha tenido encomiásticos reconocimientos como autor: hábil invención, riqueza de los materiales y acierto en su manejo y elaboración.[7]

El 14 de diciembre de 1812, el aplaudido actor cómico Francisco Covarrubias se pinta el rostro para dar vida a un negrito. El hecho no tuviera trascendencia, ya que otros se habían embadurnado el rostro anteriormente, si no se tratara de Covarrubias que, como conocemos, es uno de los precursores del teatro cubano, de los primeros en llevar a la escena nuestras costumbres, nuestros personajes.[8] Los títulos de sus obras –lo único que nos legó, ya que los textos se perdieron–, constituyen el traslado de nuestra criollas a las tablas en ese oscuro período colonial.[9]

El suceso hace pensar a algunos de nuestros críticos y estudiosos del teatro que Covarrubias fue el primer actor que inició la aparición del negrito en la escena. Leal escribe: «inauguró la tradición de los *minstrels* norteamericanos, disfrazándose de negrito antes de que lo hiciera su creador Thomas Rice».[10] Mary Cruz, que defiende la paternidad del primer negrito en la escena cubana de Bartolomé Crespo y Borbón, con su seudónimo *Creto Gangá*, con razón, dice:

> parece que alguna vez [Covarrubias] puso en escena un negrito. Pero fue Creto Gangá [el que] fijó las bases (del negrito) en nuestro teatro vernáculo, con mucha antelación a la visita de los *minstrels de Webb* a La Habana en 1865, y con sentido mucho más humano.[11]

Estos dos investigadores, que han legado a la posteridad enjundiosos aportes a la historia del teatro cubano, complican lo referente a la aparición del negrito en nuestra escena y la caracterización de Covarrubias.

Pero además, si fuera cosa de tiznarse el rostro, si el primero que se pintó el rostro en nuestro país se adelantó a los *minstrels*, el lauro sería en todo caso, para el que interpretó *El negro más prodigioso,* que como ya señalamos, es la primera referencia de un negrito incursionando en nuestra escena y data de 1792.

El que Covarrubias asumiera de negrito no quiere decir que inauguró la tradición de los *minstrels* norteamericanos; él caracteriza este personaje siguiendo un gusto de la época y otra «tradición», la que proviene de la escena española. Es comprometedor relacionar con los *minstrels* a todos los que se pintarrajearon el rostro de negro para la escena, y a esta confusión contribuyen los cronistas de la época. En el Siglo de Oro español abundan sobrados ejemplos de obras que incluían personajes negros o negritos que se vieron en las Indias.

El primer actor que se maquilló de negro en Estados Unidos para incursionar en el teatro fue Thomas Dartmouth Rice, en el año 1828 para dar vida al sumiso anciano Jim Crow. En 1843 Daniel Decatour Enmett organizó el Virginal Minstrel –es la fecha que fijan los historiadores como el inicio de los *minstrels*– con el que mostró su versión de los sureños, agrupación eminentemente musical. Primeramente se popularizó con sus canciones *Old Dan Tucker* y *Dixie*. El *Minstrel Show* contó luego con los aportes del compositor Stephen Collins Foster y se consolidó con Edwin P. Christy.[12]

Los *minstrels* (caranegras) y el bufo constituyeron contradicciones teatrales con el teatro que se representaba en sus metrópolis coloniales, Inglaterra y España: óperas, zarzuelas, románticos, clásicos.

> Aunque los caranegras expresaban sus sentimientos anticoloniales con franqueza, su afán comercial los llevó a competir con las ofertas teatrales importadas con el objetivo de alcanzar mayor audiencia, más que satisfacer su propio público. […] Ni el teatro bufo ni los *minstrels* se limitaron a la representación de lo africano o lo negro en América, sino que también caracterizaron una creciente variedad de tipos inmigrantes y de figuras nacionales emergentes.[13]

Mary Cruz también enfrenta a su personaje Creto Gangá con los *minstrels* en una estéril competencia por unirlos el hecho de que sus protagonistas son blancos pintados de negro. Sin embargo, tiene enco-miables aciertos en su obra, al plantear que «Creto, ya en el siglo XIX, los vio y los dio (al negro) en cubano, inspirado o no en lo español».[14] Otros aspectos son apasionados y discutibles, sobre todo cuando se refiere al «negro catedrático», personaje que tilda de ridículo, en sentido peyorativo, no por su esencia en sí, y que «caracterizaron luego al tipo de negro bufón en el teatro de nuestro siglo pasado [XIX]», añade luego.[15]

Si estamos de acuerdo que ridículo y discriminatorio fue el «negro catedrático» –aparte de cualquier aporte–, ridículo y discriminatorio fue también el «negro bozal» de Creto. Más adelante abundaremos en este tema.

Volvamos a Covarrubias, él se presenta en esta función en un «diálogo de negritos, cantando y bailando al estilo de su nación»,[16] lo acompaña el actor español Manuel Prieto, hermano del notable Andrés, conocido como *Prieto el Menor*, suponemos que por ser más joven que su hermano, o bien, de más limitados recursos histriónicos. Estimo que se trata de uno de los diálogos frecuentes del teatro menor español en el que intervienen personajes negros que hablan como bozales; secundado nuestro caricato por Prieto, que según los repartos revisados, su cuerda era la comedia –que llega a La Habana dos

años antes para integrar la «Compañía de Tragedia, Comedia. Ópera y Baile»– y que presumo que no estaría todavía tan «aplatanado» y entrenado en darle vida a un criollo y sí a un «bozalón hispano», que es lo que importa; dudo que los parlamentos de ambos negritos tuvieran, ya en esos años, el gracejo y la picardía que lo acercaran a la criolles, me inclino a pensar que debe haberse tratado de un texto español, ya vimos anteriormente cuál era el tratamiento del lenguaje bozal que solían recrear los dramaturgos españoles.

Porque si bien Covarrubias nos legó títulos que reflejan su agudeza para acriollar los tipos saineteros de Ramón de la Cruz, y que fueron mencionados por su biógrafo y amigo, José Agustín Millán, este no dejó evidencia alguna de que fuera el creador de nuestro negrito. No es de dudar que, tengamos presente su ingenio y sus dotes de improvisador, salpicara aquel diálogo con las más ingeniosas «morcillas» (improvisaciones). Tampoco ponemos en tela de juicio, que en alguna ocasión remedara en la escena algunos de los negros esclavos o libertos que pregonaban sus mercancías en las calles habaneras, pero estimo que no era frecuente. Por la lectura de anuncios y avisos, uno se percata que estos negritos «callejeros» no eran de la predilección del público en esos años en que ya nuestro «caricato mayor» formaba parte de una compañía de relieve, y creo que tampoco a Covarrubias, quien trataba siempre de lisonjear y no disgustar al auditorio para poder subsistir, estaría dispuesto a darles vida con frecuencia. Pero esto es pura especulación.

Vuelve Covarrubias a embadurnarse de negro el 16 de enero de 1815, en esta presentación no quedan dudas de que su negrito pertenece al teatro español, y corrobora nuestra sospecha sobre el diálogo anterior, ya que es una tonadilla escénica «a cinco», o sea, en la que intervenían cinco personajes, *El desengaño feliz* o *El negrito,* Rine anota como fecha de estreno el 16 de enero de 1815, mientras que Jorge Antonio González, fija el día 25.

Ángel Vázquez Millares comparte lo expuesto respecto a este negrito de Covarrubias:

> Resulta evidente que estas obras, por la época en que aparecen, solo pueden tener como posibles modelos o influencias el sainete lírico español y la tonadilla escénica española, ambos de gran arraigo popular tanto en la península como en Cuba, pues aún no se había producido en España la restauración de la zarzuela.[17]

Desde luego, no es influencia, *El desengaño feliz* es una tonadilla escénica.

El 21 de agosto de 1838, Covarrubias interpreta al negro Domingo, en *Pablo y Virginia*, de Juan Francisco Pastor. Se trata también de una obra española, intrascendente, posiblemente una comedia.[18]

Pero Covarrubias no es el único nombre que ha llegado a nosotros dándole vida a un negrito del repertorio español. En febrero de 1825, en el Principal, el actor y cantante Manuel García interpretaba un «negrito Candonga (engañoso, zalamero, astuto, holgazán), desempeñando una canción análoga de este último carácter».[19]

Pero García debutaba como negrito dos años antes que Covarrubias, ya que el 28 de septiembre de 1810 interpretaba la tonadilla escénica, «a cuatro», de Blas Laserna, *La venida del soldado*, en la que aparece también, ya tempranamente, un gallego.[20] Jorge Antonio González señala su estreno el primero de enero de 1805 y Yolanda Aguirre en el mes de julio de 1826, por ser tan disímiles las anotaciones de fechas pensamos que quizás pudo verse en esos dos intervalos.[21]

¿Quién es este Manuel García? Calcagno menciona a un Manuel García de la Lama, veracruzano, que en 1838 escribió en Filadelfia un melodrama titulado, *A cual más malo* –consigna que es una *obra muy rara*, parece referirse a que es difícil de localizar– suponemos que en ella combatía a Tacón, ya que se sabe que el texto trataba sobre este gobernante, o sea, todo indica que García era un hombre de teatro. En 1836, bajo el gobierno de Tacón se le acusa de conspirar junto a Manuel Rojo Muñoz Delmonte, Manuel Molina, A. García Lama y otros.[22] Parece que sobre este García es el que escribe Carpentier:

> M. García, autor negro, pedía al músico Claudio Brindis de Salas la partitura de una zarzuela en dos actos, y volvía a los temas tonadillescos: *El adivino fingido o La atracción de una mujer*, suponemos que debe ser este mismo el autor de las tonadillas: *La ópera casera*, y *El tío y la tía*.[23]

La tonadilla escénica se va acriollando y adquiere características de zarzuela, alrededor de 1850, con *Trespalillos o El carnaval de La Habana* de Rafael Otero.

Es precisamente en 1810, al ser contratados actores y actrices a España, los que llegan en ese año envueltos en una aureola de fama y prestigio, cuando aparece otro Manuel García, quien forma parte de la compañía que dirigía Andrés Prieto, «tenor al que no hay que confundir con su homónimo el padre de la Malibrán»,[24] es él, precisamente, el intérprete del negrito tonadillero, cuando comenzaba la declinación del género en España, el que mantuvo por mucho tiempo más su vigencia en la América. Este García, era apodado el *Malo*, no sabemos por qué, quizás el mote se debió, precisamente, a su coincidencia de nombre y patronímico con el otro García, y para diferenciarlo así, jocosamente, del que era en realidad genial. Pero este actor es muy importante en la historia de este teatro, por 1879 lo anotamos, junto a Santiago Lima,[25] que se destacaba ya interpretando los gallegos, nada menos que en la compañía de Miguel Salas –destacado en darle vida a los negritos, sobre todo al negro congo–,[26] o sea, no suponemos que, entre los personajes a los que dio vida, seguramente se encontraba el negrito, del que fue uno de los iniciadores.

La tonadilla escénica, que es netamente española, fue el género ideal para llevar a la escena infinidad de argumentos costumbristas y festivos. En no pocas de ellas el negrito fue incluido como personaje central, ya que la nota satírica era su rasgo fundamental. Proliferó en el siglo XVIII y consistía en una breve ópera cómica, cuya duración no rebasaba los veinte minutos. En España servía de intermedio de la puesta en escena. En Cuba se ponía preferentemente después de la obra y alternaba con el sainete o lo antecedía. Notables libretistas y compositores hispánicos figuraron como autores, entre ellos: Blas Laserna, Pablo Esteve y Luis Misón. Participaban desde un personaje hasta varios (doce era el máximo) y en algunas de ellas se introdujeron coros. Subirá divide su existencia en cinco etapas, refiriéndose a España: (1751-1757), crecimiento y juventud (1757-1770), madurez y apogeo (1771-1790), hipertrofia y decrepitud (1791-1810), ocaso y olvido.[27] La tonadilla escénica contribuyó al desarrollo del teatro vernáculo, al asimilar la criolles junto con el sainete, y dar paso a temas y personajes populares.

Ventura Pascual Ferrer, el avinagrado crítico teatral, pero a la vez uno de los más valiosos en cuanto a información, publica en *El Nuevo Regañón*, correspondiente al 3 de enero de 1832, referencias sobre un sainete al que se le dio lectura en la nueva Casa de San Dionisio de La Habana, titulado *El payo* (aldeano, nuestra equivalencia sería guajiro), dice que en él «se agrega un negro que habla bozal, persona inverosímil, y que carece de gracia e inventiva».[28] Me inclino a pensar que este sainete, leído seguramente ante una concurrencia, de la que no

conocemos nada más, se debe al numen de algún escritor del país. Buena muestra de que se piensa en el negro como personaje teatral, pero aún carente de gracia. Desde luego que de las observaciones de *El Regañón* hay que desconfiar, no siempre fue justo en sus valoraciones.

Hasta el año 1841 se mantuvo un período de auge de la sociedad esclavista, el que se había iniciado en 1774, diferentes factores –entre ellos las variaciones en el sistema productivo ante la disminución de la trata– contribuyeron a que el carácter predominante esclavista fuera perdiendo fuerza hasta llegar, paulatinamente, a la abolición.[29]

El negro se transformará en personaje, o sea en negrito, de forma gradual. Existen atisbos de él en la tercera década, y va solidificándose en la cuarta. Pero nunca llegó a ser un tipo teatral en estos años. El negrito surge del esclavo urbano, de su condición de siervo. El negro de las plantaciones siguió siendo negro, no se transformó en negrito. Sus facultades innatas de palucha y gestualidad se fueron esfumando bajo el sol ardiente del cañaveral. No pudo aspirar a «socializarse», solo alcanzó a ser «guardiero» en su vejez y luego le llegó la muerte.

El negrito no fue de los primeros en llegar al tablado del teatro vernáculo. Antes que él había irrumpido en la escena el montero o guajiro.

Francisco Poveda y Armenteros, nacido en La Habana el 4 de octubre de 1796 y fallecido en Sagua el 20 de mayo de 1881, fue el creador del guajiro o montero –el personaje también fue interpretado por Covarrubias–, el único título que se le conoce como autor es *El peón de Bayamo,* estrenado en 1830, también lo interpretó hasta su muerte. El sainete tiene mucho que ver con la predilección que el público fue sintiendo por el personaje campesino, siempre burlado –*El campesino espantado*, *El montero en el teatro*, *El guajiro sofocado*, etcétera– como casi todos los tipos del teatro vernáculo. Juan José Guerrero siguió también en la línea costumbrista dándole vida al guajiro al igual que Zafra y Socorro León. Ellos crearon el género campesino incorporando la típica música de tierra adentro, sus guateques, bailes y explotando el rico filón del lenguaje del guajiro con su personaje Alfonso (Alifonso) el carretero, y sus sainetes *Una suegra futura*, *Una tarde en Nazareno*, *Un guateque en la taberna un martes de carnaval* y *Las bodas de Petronila*, pero ya estas están escritas en 1864 y pertenecen, junto a las de Zafra, Ramos y Zamora, a un período diferente, al florecimiento del género por 1860 y a su apoteosis con el surgimiento de lo que bautizaron como bufo.

El peón de ganado –según Pichardo– era el que conducía el ganado, siempre a pie. Se le tenía por un guajiro de inferior categoría que vestía de «rusia, camisa y calzón de Petrina o Vedija; zapatos de Vaqueta, Venado o Verraco; sombrero de Guano de pleítia y cuchillo». Con este atuendo típico debe haberlo caracterizado Poveda y los otros cómicos que lo representaron. La ruta de estos peones era de Bayamo a Puerto Príncipe –no en balde en ocasiones se le agrega a este sainete en el título, la coletilla de: *en Puerto Príncipe*–, y de otros lugares de tierra adentro para La Habana. Eran los famosos entrelazadores, zapateadores y los que cocinaban el más suculento ajiaco, al decir de Pichardo.[30]

Entre los que caracterizaron este personaje tenemos al «gracioso» del teatro español, Santiago Candamo, gallego nacido en la Coruña en 1775 y fallecido en Trinidad en noviembre de 1835, presumiblemente el día 17. Este Candamo, cómico de la legua, de rica y accidentada vida, que estableció a su paso por la Isla cuatro tablados en quince años –en Puerto Príncipe, Santiago de Cuba, Sancti Spiritus y Trinidad– e inauguró también el teatro en Puerto Rico, se tiznaba ya el rostro por 1825 para salir a la escena como Má Casiana (síncopa de madre), «ciertas mujeres de Color, ya de edad, juntamente con su nombre»,[31] en el sainete *El pleito del doctor Burrugo con la vieja Má Casiana*. Se destacaba también en el sainete de Covarrubias, *El Peón de Tierra Adentro*, en el que bailaba el *Ataja primo que te coge el verraco*, conocido también por el *Atajaprimo*, «cuando en este baile se imita al Guajiro con sombrero de guano, machete al cinto y gesto amenazante y azorado por los silbidos de los espectadores; entonces se titula *Atajaprimo*».[32] La trayectoria sainetera de Candamo lo sitúa en lugar destacado del vernáculo cubano, y sobre todo es un temprano propagador del mismo en Puerto Rico y en los pueblos del interior de la Isla, en los que desarrolló primordialmente sus facultades histriónicas.[33]

El pavoneo del negro ante sus carabelas con la nueva camisa punzó, el pregonero callejero, el vendedor de la mercancía del amo, el cocinero que compra en el mercado las verduras, el negro que bebe unos «cordonazos» en la pulpería, a hurtadillas, el negro curro y su parloteo afectado, en el barrio del Manglar, van llegando a la escena. Un comentario en el periódico *La Prensa* del 17 de febrero de 1843, dice:

> En la noche del domingo… no abundaron los disfrazados de negritos sucios, vendiendo escobas, frutas frescas y avellanas tostadas de Terragona. Muchos se alegrarían de que semejante disfraz se desterrase enteramente, porque al imitar el modo de hablar de los esclavos se dicen espresiones (sic) nada decentes, que si pueden hacer reír a los espectadores de la broma, no son, en verdad, nada a propósito para que suenen en los oídos de los espectadores.[34]

El negro se ha convertido en negrito y penetra la sensibilidad del blanco, aspira solo a que se mofen de él. El negrito es personaje recurrente en los bailes de máscaras durante el carnaval, en el Café Escauriza, y en Jesús del Monte en La Habana.

Ya en el Teatro del Circo un actor adquiere cierta prominencia representando este personaje, porque por 1848 *La Prensa* menciona a un «negrito del Circo, disfrazado de negro».[35]

Al negrito hay que encontrarlo en estos lugares populacheros. En el Teatro del Circo son frecuentes también los bailes públicos además de las representaciones. Es muy probable que este actor del que se hace mención haya surgido de uno de estos «disfrazados» –aunque existe también otra sospecha nada despreciable– que se destacaban ya burlándose del negro. Nicolás Tanco Armero, colombiano, al que le cupo el triste honor de organizar el tráfico de culíes al visitar La Habana en 1853, se refiere a los bailes públicos a los que no concurren los «aristócratas», pero sí son punto fijo «los dependientes, tabaqueros y criollitos de mala vida». No alude específicamente al blanco tiznado, pero está un tanto implícito cuando escribe que los disfraces «son siempre los mismos, y las bromas enteramente vulgares y de mal gusto». Los bailes se celebraban, refiere Tanco, en Escanriza –se trata de Eucariza–,

> así denominado por el nombre del dueño del establecimiento. Esta reunión es un mezzo termine entre el Liceo y el Circo, ni es decente, como el primero, ni las danzantes se permiten las libertades que en el segundo. Allí, sin embargo, no van más que las mujeres malentretenidas de la Habana. […] En el último escalón se hallan los salones del Circo y Sebastopol, cuyos nombres están indicando las orgías de que son teatro estos lugares.[36]

Con José Agustín Millán no solo campea el sainete, sino también el negro, en la década de los años cuarenta: *El hombre de la culebra*, inspirada en un negro, con fama de hechicero, que vivía en el convento de San Juan de Dios, en La Habana; *Un velorio en Jesús María* y *Apuros de carnaval*, son algunas de sus producciones. Posteriormente y con el advenimiento de la zarzuela, en los años cincuenta, el negrito se destaca en: *Apuros de un bautismo*, *Trespalillos o el carnaval de La Habana* (1853), de Rafael Otero –se supone que es una de las primeras zarzuelas cubanas–; *El industrial de nuevo cuño* (1854), de Carreño; *Tres para dos* (1865), de Antonio Enrique de Zafra; *Don Canuto Ceibamocha o el guajiro generoso* (1864), de Antonio Medina; *Un velorio en el manglar* (1848), de Miguel Vidal Machado; *Un bautizo en Jesús María*.

Ya en 1867, año muy cercano al debut de los bufos, se publica un pequeño libro con las guarachas más en boga. Ve la luz, posteriormente, una segunda edición *corregida y aumentada con veinte guarachas de las más recientes*. La interesante recopilación de guarachas, en la que se recogen desde las más antiguas hasta las que hacían las delicias de los cantadores y sobre todo los bailadores en 1882, fecha de su segunda edición, demuestra la pujanza del género y de los negros y las mulatas fijados ya en el folclore y, desde luego, en el teatro. María Teresa Linares en «La guaracha cubana. Imagen del humor criollo», dice que en la recopilación no se incluyen «otras criticadas por el Regañón, que publicó su periódico desde 1800 hasta 1806».[37]

De noventa y cinco guarachas que componen esta colección, veintidós están dedicadas a negros y mulatas, algunas son de compositores anónimos, la mayoría firmadas solamente con iniciales, y en las menos, estampan sus nombres los autores, entre ellos: Enrique Guerrero, Francisco Valdés Ramírez, Francisco Fernández, Manuel García[38] (todos ellos vinculados con el teatro). Algunos de sus títulos: *La mulata* (A.O. Hallarans), *Los caleseros* (Manuel García),[39] *La mulata Rosa*, *El negro José Caliente*, *La negrita del Manglar*, *La mulata bailadora*, *La Belencita*, *Que te vaya bien, chinita* (Francisco Fernández), que inició triunfalmente el estreno de los Bufos Habaneros en 1868, con la obra *Los negros catedráticos*. (*Adiós, negrita de fuego,/ que armando vas tanto embrollo:/ me has dejado medio ciego/ con ese síganme pollo*.)[40], y *El negro bueno* (Francisco Valdés Ramírez): *Aquí ha llegado Candela,/ negrito de rompe y raja,/ que con el cuchillo vuela,/ y corta con la navaja*, popularizada inmediatamente desde su estreno, el 17 de junio de 1868, junto a su personaje central, el negrito Candela, y que se convirtió en «una especie de canto o proclama revolucionaria».[41]

La guaracha, según Pichardo, era un «baile de gentualla»,[42] ese fue su comienzo: bailoteos en las *casa de cuna* en los que se improvisaban sobre «cosas o a sucesos en forma indirecta y que se intercalaban siempre con un estribillo».[43] O sea, puro humor criollo. Argeliers León, dice:

> Es decir, la guaracha no va a ser más que esta alternación de solo-coro […] El coro siempre era más o menos regular y la parte solista admitía la improvisación. Sobre todo, cuando se trata de una fiesta entre gentes de pueblo, en su propio ambiente, la improvisación se hacía más obligada, refiriéndose a cosas del momento. Otro elemento es el doble sentido o sentido picaresco […] La alternancia del coro y el solista, haciendo éste cuartetas o pasajes variados, es muy antigua en nuestra música […] Hay referencias del estribillo desde el comienzo de la colonización.[44]

Lo cierto es que estas cualidades de la guaracha se hermanan con el teatro vernáculo, y se convierte en su complemento indispensable, este género musical será uno de sus atributos principales. Y es, que según María Teresa Linares, la guaracha vino a sustituir a las «jácaras, canciones picarescas que se intercalaban en las obras de distintos autores del teatro español del Siglo de Oro que se representaban en Cuba».[45]

Con el debut de los Bufos Habaneros en el Circo de Villanueva el 31 de mayo de 1868, la guaracha toma la categoría de insustituible y desplaza a cualquier otro género musical que con anterioridad pudo alternar en ellas, y se transforma en un acontecimiento de enorme teatralidad, salían a escena como parte de las obras o en los intermedios en los *cuadros de guaracheros* con sus instrumentos: la guitarra, el tres y el güiro. Nos refiere Robreño al respecto:

> [Era] lo que pudiéramos llamar un diálogo musical, entre las guaracheras y los guaracheros; éstos vestidos con sus camisas alforjadas (sic), pantalón blanco y lustroso botín; ellas con pañuelo a la cabeza y otros que ponían detrás de los hombros y luciendo esas vistosas batas que aún hoy vemos en algunas estampas criollas […] Dotados de excelentes órganos vocales, tenor y tiple en voz de primo, contralto y barítono en la segunda voz, salían a la escena con la gracia sandunguera, en parejas, y en el medio del proscenio comenzaba el coloquio musical, lleno de gracia y marcada intención.[46]

Dice Roig que influyó la inclusión de las guarachas en las obras la falta de colaboración de los músicos de su tiempo, y por lo cual solamente intercalaban, en los entreactos de las obras que representaban, inspiradas canciones y guarachas, muy al gusto del público y que, probablemente dio origen a los llamados «cuadros de guaracheros».[47]

Había guarachas, de las callejeras, que se introducían en las obras, otras se componían directamente en los textos. *Yo comí de flores*, para *El negro cheche*; *Galletitas de dulce* de *La suegra futura*; *La guabina*, de *Perico mascavidrios*; *A la Luna*, de *Los hijos de La Habana*, etcétera.[48]

Refiere Leal:

> La intención vernácula y sainetera arranca en Covarrubias, pero es en estos treinta años (1830-1860) cuando acumula sus mejores momentos y precursa por un lado a los bufos y por el otro a la comedia nacional.[49]

Aparecen ya los dos tipos principales que identifican este teatro: el inmigrante español representado en el gallego bruto o el asturiano usurero y el negro, pero todavía este es uno más; en los coros de descalzados, le pueden llamar el negrito pero no se ha calzado el coturno, no se ha afirmado aún su máscara.

¿Y por qué lo llaman el negrito?

En entremeses y pasos del teatro español, prevalece el denominarlos en sus incursiones teatrales como negro, después surge el negrito, posteriormente y sin poderse determinar períodos exactos, alternan en los títulos, indistintamente, negro y negrito. El diminutivo negrito puede ser sinónimo de afecto o cariño, también puede deberse a la gracia que trasmitían esos «fantoches» simpáticos, de lenguaje enrevesado, tan diferentes al blanco que es un sujeto con raciocinio e inteligencia; es, desde luego, una manera solapada e hipócrita de discriminar cariñosamente. Es una burla. Alguien especificó, en determinada ocasión, que el diminutivo era una «burla pero cariñosa».

El 22 de marzo de 1840, Gaspar Betancourt Cisneros *el Lugareño*, escribía a su amigo José de la Luz y Caballero una de las sabrosas cartas de las que acostumbraba remitirle. En uno de sus párrafos le contaba:

> ¿Usted quiere creer que un «negrito» víctima del cólera, que lo fue porque le pegaron dos sinapismos y con el vendaje salieron cuero y carne y huesos, y perdió sus dos pies enteritos, lo hacen servir lo mismo que un hombre sano para cocinar, barrer, cargar muchachos, arriero, recogedor de ganado, calesero y todo? Pues así es la verdad; pero hoy se llevan un chasco porque le he recogido al negro ciento cincuenta pesos de limosna, y hoy le han de otorgar la libertad mal que les pese, y en una tabaquería le mantienen y ganará lo menos tres reales diarios porque tuerce dos pesos de tabaco: Así se libertará del sufrimiento de trabajar de rodillas en cosas tan duras como las que le obligan a hacer, por el fuete y el palo andan bobos en la casa; y comida, Dios la dé.[50]

El término negrito que en este ejemplo utiliza Gaspar Betancourt Cisneros es de cariño y compasión, es tratamiento excepcional, y eso que algunos de sus detractores aseguran que *el Lugareño* aborrecía a los negros, tergiversando, al parecer, los criterios elitistas que sustentaba del pueblo cubano, en los que el negro era visto «en un plano inferior, con sus sentimientos como ser humano».

Pero este diminutivo tuvo mucho que ver con la discriminación, el desprecio y la reacción colérica del negrero y el propietario de esclavos hacia sus siervos. De la metrópoli paso a Cuba. En la literatura cubana del siglo XIX es usual el término al esclavo doméstico y sobre todo cuan-

do se trata de campo, ingenio, dotación y cepo. En la novela *Francisco,* de Anselmo Suárez Romero, escrita entre septiembre de 1838 y julio de 1839, cuyos valores todos conocemos, el mayoral responde a las interrogantes del señorito Ricardo sobre el castigo propinado al esclavo Francisco, y expresa:

> Esta cáscara de vaca no es mala; es del buey Tigre, que murió el otro día de viejo. Luego, «el negrito» vino con recomendación de la señora. ¿Servir mal a quien me paga el dinero con puntualidad? ¡Ni por pienso! Estos totíes se me atoran aquí en la garganta. Ítem más que.

A la insistencia de Ricardo sobre los pormenores de la crueldad del castigo, vuelve a responder el Mayoral:

> Pero «el negrito» se emperró, que parecía un verraco montuno, y no quiso contar más; mordía la tierra, se mordía los bembos. Echaba sangre por la boca y crujía los dientes. Bien, la jarana le costó treinta zurriagazos de añadidura.[51]

El vocablo no es nada afectuoso y la intención corresponde a la discriminación rayana con el odio.

Pérez de la Riva nos dice cómo los esclavistas se negaban a llamar niños a los pequeños negros y los denominaban «criollitos» y de manera más común negritos. Refiere sobre un escándalo orquestado por el *Diario de La Marina,* en 1854, con motivo de que el capitán general Pezuela «se atrevió a llamar públicamente en un bando, niños a los negritos».[52]

Negrito pues, tuvo varias acepciones en el lenguaje común de aquellos años, pero casi siempre, fue utilizado peyorativamente. Negrito era un ente que nada tenía que ver con los humanos, que eran los blancos. Con el decursar de los años; en el teatro bufo surgió como tipo teatral y luego, con el auge del sainete cubano, en el siglo XX, se tornó en sinónimo de comicidad, choteo, picardía, burla, sátira, y también en cariño, simpatía y admiración hacía el personaje y sobre todo a los actores que lo representaban.

Notas

1 E.M. Masse: «L' lle sw Cuba e La Havane», en Gustavo Eguren, *La fidelísima Habana.*

2 Archivo de Jorge Antonio González. Repertorio Dramático. Lo recoge también Yolanda Aguirre, en *Apuntes sobre el teatro colonial* (1790-1833), Dirección de Publicaciones Impresora Universitaria «Andre Voisin», La Habana, 1968, p. 21, .

3 Torres-Cuevas, Reyes, ob cit, pp. 78-79.

4 Rine Leal: *La selva oscura*, tomo I, pp. 202-203. Ver además: Ventura Pascual Ferrer, *El Regañón y El Nuevo Regañón,* La Habana, 1965; Yolanda Aguirre, *Apuntes sobre el teatro colonial*, Impresora Universitaria «Andre Voisin», La Habana, 1968; Fina García Marruz, «Obras de teatro representadas en La Habana en la última década del siglo XVIII, según el *Papel Periódico*», en *La literatura en el Papel Periódico de la Havana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.

5 Rodolfo Ragucci: *Letras Castellanas*, Sociedad Editora Internacional, Buenos Aires, 1944, p. 321.

6 Archivo de Jorge Antonio González, también en Yolanda Aguirre, ob. cit., p. 81. Rine Leal en *La selva oscura*, p. 269, fija su estreno en 1804.

7 Días de Escovar y Lasso de la Vega, ob. cit., tomo I, p. 197.

8 Según Robreño, *Como lo pienso lo digo*, Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 180: «Covarrubias murió hacia el año 1853 en casa de la familia Robreño y algunos de mis antepasados que fallecieron en edad provecta me dijeron en ocasiones, que efectivamente, el teatro costumbrista y los personajes que en él aparecieron, fueron los primeros que se llevaron a la escena cubana».

9 Para un amplio estudio y análisis sobre Covarrubias ver: Rine Leal, ob. cit., pp. 135-163.

10 Rine Leal, ob. cit., p. 151.
11 Mary Cruz: *Creto Gangá*, Ediciones Unión, La Habana, 1974, p. 60.
12 *The Book of Knowledge*, Edición 195, The Grober Society Inc, EE.UU, volumen 18, pp. 6511-6512.
13 Hill Lane: «Impersonación: Teatro, raza y nación en Cuba y los Estados Unidos en el siglo XIX», en *Bufo y Nación*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 178-179.
14 Mary Cruz, ob. cit., p. 61.
15 Ibíd.
16 Debemos tener en cuenta que cuando se dice «al estilo de su nación», se incluye en el término a toda África, sin diferenciar etnias o verdaderas naciones, el lenguaje era invención, construido con repeticiones de vocablos onomatopéyicos o expresiones calcadas de la jerga africana. Es también el procedimiento empleado por los autores anteriores y posteriores al Siglo de Oro español.
17 Ángel Vázquez Millares: «De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba», Revista *Clave*, año 7, n. 3, 2005.
18 Las referencias hasta aquí han sido tomadas de Rine Leal: ob. cit., p. 151. También las enumera Jorge Antonio González y Yolanda Aguirre. La obra *Pablo y Virginia*, de Pastor (no Pastores como aparece en Rine Leal), aparece en el Catálogo de Piezas Dramáticas Publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825), incluido en *Orígenes del Teatro Español*, p. 403.
19 Rine Leal: ob. cit., p. 269, también Aguirre: ob. cit., p. 81.
20 La referencia de que García interpretó esta obra en 1810 no queda del todo clara en la presurosa redacción que escribe Yolanda Aguirre en su obra, ya citada, p. 81, hemos preferido anotarla ante la duda.
21 Aguirre: ob. cit., p. 81, Rine Leal: ob. cit., p. 270, Archivo de González: Repertorio Dramático (inédito).
22 Francisco Calcagno: *Diccionario biográfico cubano*, Imprenta y librería de N. Ponce de León, Nueva York, 1978, p. 29.
23 Carpentier: ob. cit., pp. 77, 128, 199.
24 Tolón y González: *Historia del teatro en La Habana,* Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1961, p. 60. La Malibrán (1808-1936) –María Felicia García–, célebre cantante francesa de origen español. Su padre era Manuel Vicente García (Sevilla 1775-París 1832), actor, cantante y compositor español. No visitó Cuba.
25 Rine Leal, ob. cit., pp. 168-169.
26 *Don Circunstancias*, 21 de agosto de 1881, citado por Jill Lane, ob. cit., p. 176.
27 José Subirá: ob. cit., pp. 148-151.
28 *El Nuevo Regañón*, Correspondencia, n. 62, 3 de enero de 1832.
29 Torres-Cueva, Resyes: ob. cit., p. 177.
30 Esteban Pichardo: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976, p. 480.
31 Ibíd., p. 449.
32 Ibíd, p. 68.
33 Manuel Villabella, *Costal al hombro*, Ediciones Unión, La Habana, 1996, pp. 54-65.
34 Citado por Mary Cruz, ob. cit., p. 55.
35 Ibíd, p. 69.
36 «La Isla de Cuba en el siglo XIX vista por los extranjeros», en *1853: Nicolás Tanco Armero*, Separata de la Biblioteca Nacional José Martí, año VI, n. 2, pp. 64-65.
37 Linares, versión de <http://www.música.cult.cu/documento/guaracha.htm>
38 Este Manuel García no es el actor y cantante español, era negro. Carpentier: ob. cit., p. 199.
39 Indudablemente a este Manuel García lo ganó este teatro sainetero y al parecer se acrioló.
40 *Guarachas Cubanas. Curiosa recopilación. Desde las más Antiguas hasta las más modernas*, Segunda Edición, Corregida y aumentada con veinte guarachas de las más recientes, Librería La Principal, Editora Plaza del Vapor, La Habana, 1882 (Edición de 1962).
41 Emilio Bacardí: *Crónicas de Santiago de Cuba*, tomo IV, p. 40, citado por Rine Leal: ob. cit., tomo II, p. 17.
42 Pichardo: ob. cit., p. 303. En la edición de 1849, p. 116.
43 Angeliers León: *Música folclórica cubana*, Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1954, p. 85.
44 Ibídem, pp. 85-92. La guaracha actual modificó su estructura y se convirtió en canción binaria.
45 María Teresa Linares cita a Cotarelo, que escribe que las jácaras, en el teatro español del Siglo de Oro, entretenían al público mientras se acomodaban en sus asientos, pero a veces iban al final del entremés, formando parte de él o intercalado, se llegaron a interpretar, enteras, cantadas, al desaparecer esas obrillas rufianescas por aburrimiento del público, la jácara renació posteriormente y se convirtió en la tonadilla escénica, que se perfeccionó a mitad del siglo XVIII. Tomado de la versión de <http.//www.música.cult.cu/documen/guaracha.htm>
46 Eduardo Robreño: *Historia del teatro popular cubano*, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 1961, p. 28, .
47 Gonzalo Roig: «La música», en *Historia de la nación cubana*, tomo VI, Editorial Historia de la nación cubana S.A., La Habana, 1952, p. 440.
48 Enrique Río Prado: *La Venus de bronce*, Spanish-American Studies, Estados Unidos de América, 2002, p.12.
49 Rine Leal: ob. cit., p. 257. Los títulos han sido tomados de Leal.
50 Gaspar Betancourt Cisneros: *Cartas del Lugareño*, Ediciones del Ministerio de Educación, La Habana, 1951, p. 181.
51 Anselmo Suárez y Romero: *Francisco*, Instituto del Libro, La Habana, S/F.
52 J. Pérez de la Riva: ob. cit.

De la desmoralización de la hipotenusa **al cuadrado** de las vicisitudes:[1]

ILUSTRACIONES: MARIO DAVID CÁRDENAS CANCIO

Yohayna Hernández

manual de instrucción para la ideación lingüística del **negro catedrático**

Ya era tiempo de que se hablara gramaticalmente
PANCHO FERNÁNDEZ, *El bautizo*.

HAY UNA MÁXIMA POPULAR que afirma: «todos los negros son iguales», pero si esta hubiera sido pronunciada en el siglo XIX, específicamente el 31 de mayo de 1868, durante la representación que los Bufos Habaneros realizaran en el Teatro Villanueva, de la obra de Pancho Fernández, hubiera quedado inmediatamente corregida por Don Aniceto o Don Crispín de la siguiente manera: «todos los negros son iguales, si son *negros catedráticos*».

Pues así comienza la primera escena del «absurdo cómico de costumbres cubanas en prosa y verso» escrito por el iniciador de la bufomanía en Cuba, con un diálogo donde los pesonajes Aniceto y Crispín, *negros catedráticos*, se sienten dichosos y hermanados por las «leyes de la gravitación universal» que los diferencian de las otras configuraciones del *negro*, también presentes en esta obra y expresan un enfático desprecio por «esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África».[2]

El catedraticismo negro fue una de las tendencias genéricas que desarrolló el teatro bufo durante su primera temporada (1868-1869). Este fenómeno se inicia con la trilogía *Los negros catedráticos* escrita por Francisco (Pancho) Fernández Vilarós y funciona como un mecanismo de burla hacia la clase media de color, negros libres que mediante el trabajo asalariado habían alcanzado un status social diferente de las otras representaciones del negro (esclavo, bozal, cheche, congo, brujo), no solo económicamente, sino sostenido además por el estudio y la superación cultural.

A pesar del paso de los siglos que me separa de esta práctica teatral, uno de los aspectos del catedraticismo negro que más me seduce desde una lectura contemporánea es la construcción de un universo y lenguaje propios, un ser desde el lenguaje, desde el discurso, que el autor logra a partir del manejo de la tensión (fricción) entre un mundo real y un mundo simulado, lo cual se articula en la contraposición de posturas ideológicas, de clase, identitarias y de comportamiento. Todas estas tensiones en la trilogía de Pancho Fernández se registran, en primer lugar, en el uso que los personajes hacen de la lengua y en ello precisamente me detendré: cómo se concibe mediante el habla una identidad para ese negrito catedrático.

Y una identidad que desde una primera capa toma la raza como variable principal, pero cuando uno se adentra en los complejísimos mecanismos de subversión de la legalidad colonial (en términos estéticos, políticos y éticos) que operan en el catedraticismo negro y en el teatro bufo de manera general, descubre que si por un lado hay un mecanismo de burla al negro, la tendencia catedrática en particular (de todas la más artificializada) esconde a su vez, otro flechazo mayor: la parodia de los conceptos, de la retórica, del saber, de la moral y los imaginarios dominantes de una época, donde los personajes (los creadores) no solo comienzan a «hablar en cubano», sino a pensar y a pensarse (ellos y su obra) en cubano.

Recorrer el uso de la palabra en el bufo, y en particular en el catedraticismo resulta delirante, porque uno asiste al funcionamiento performático de la misma (justificado tal vez por ser un teatro que se escribía desde la escena), al uso consciente del lenguaje como acto de habla, aquella máxima tan traída y llevada de que en el teatro «decir es hacer» (y tan olvidada últimamente en nuestra escena

cubana actual donde hacer en muchas ocasiones se convierte en ilustrar lo que digo o decir en describir lo que hago). Esa palabra no solo se torna performática, sino además poética (hablo de poética en el sentido de artificio, de creación) porque está dirigida a un tercero (espectador/lector), y se mueve en ese *eje teatron* (que define Lehmann desde una teoría teatral contemporánea en sus escritos de teatro postdramático), porque no es lo que se crea entre los personajes (la ficción) lo que se enfatiza, sino lo que *acontece* entre estos y el público/lector.

Entender cómo los actores enunciaban esta palabra y cómo esta palabra se pensaba en escena es una zona de nuestra tradición teatral que sin duda habrá que reactivar de manera definitiva pues, como dije anteriormente, la subversión en el teatro bufo comienza desde el lenguaje, en una experiencia estética que recorre también el camino de lo político y, parafraseando a Anne Ubersfeld, se convierte en «escuela del espectador». Esto nos llevaría a sospechar, desde otros enfoques relacionados a los procesos de recepción y los entrenamientos que se articulan en este sentido, cuánto realmente tiene que ver la poética bufa en los Sucesos del Villanueva, más allá de lo que se ha manejado desde nuestra historiografía de su *ajenidad*. ¿Qué relación hubo/hay entre la palabra política y el cuerpo político, en ese día, tan significativo no solo para el teatro cubano, sino para nuestra cultura en general?

En la trilogía de Pancho Fernández la educación catedrática se erige como la temática fundamental, el elemento generador de los enfrentamientos y la progresión dramática (primera parte *–Los negros catedráticos–*: exposición de la educación catedrática; segunda parte *–El bautizo–*: la aplicación y tercera parte *–El negro cheche o veinte años después–*: el fracaso). Aniceto y Crispín se vanaglorian de su condición de negros catedráticos y quieren que sus hijos y nietos asuman estas posturas, que creen trasmisibles, hereditarias:

> Aniceto. Escucha ahora que estamos en las tinieblas de la soledad el deber que como padre te impone la vida social con el hijo de tu elocuencia. Primero: el desarrollo común didáctico y epitalámico de las ciencias médicas y naturales. Segundo: el mantenimiento necesario a su robustez abdominal. Tercero: el conocimiento de los binomios, polinomios, letras, coeficientes, signos y exponentes de las cantidades algebraicas. Cuarto: La colocación de ese vástago en las posiciones comerciales, periodísticas y mercantiles; y por último, el señalarlo con la tinta del matrimonio sin perturbar sus adoraciones amorosas.[3]

Para ello crean una especie de *jerga* o *sociolecto* a partir de una serie de mecanismos que intentaré describir como objetivo esencial de este primer acercamiento. Aunque antes es válido apuntar que, paradójicamente, mientras mayor es su esfuerzo por *catedratizar* a los otros, por socializar su condición catedrática, más impenetrable/intraducible[4] se torna la comunicación con los restantes personajes, lo que termina provocando el desplazamiento o la afirmación de los otros hacia los restantes grupos (José, que durante la segunda parte de la trilogía trata de devenir catedrático, en la tercera parte se reconcilia con su identidad primaria/congo; Hércules, nieto de Aniceto, bautizado bajo los dones del catedraticismo, termina como negro curro).

El primer parámetro que identifica la *jerga* o el *sociolecto* catedrático es la superioridad lingüística que los personajes ostentan ante los otros (congo, criollo, curro). Aniceto y Crispín son negros libres, urbanos, rechazan el trabajo físico, han cursado estudios, manejan nociones de ciencias naturales, gramática, matemáticas y vierten en su habla cotidiana una serie de términos que provienen de estos campos del saber con el propósito de hacer gala de su formación e instrucción y de encontrar en la terminología cientificista una especie de autoridad y legalidad para los asuntos domésticos.

> Crispín. ¡Felices los que como nosotros, se ven ligados por las leyes de la gravitación universal! Aniceto. No hay duda que la educación es la base del edificio, pero algunas veces no sirve de nada, en el radio de la circunferencia familiar. Aniceto. ¿Qué iba a hacer en este intrincado laberinto; sino resolverme matemáticamente? Aniceto. Un joven que promete óptimos frutos y que será con el tiempo una antorcha de la propaganda literaria. Aniceto. Voy a ver si los veo y trato de separar esa incógnita de la ecuación presente. Aniceto. Me ha convencido que es usted un gerundio y que el otro no era más que un pretérito plus-

cuamperfecto del indicativo.
ANICETO. ¡Me abalanzo a la quinta potencia al considerar el cuadrado de las vicisitudes humanas! ¡Mi situación es una regla de tres compuestas con dos incógnitas!
CRISPÍN. Y usted un catártico ignorante; y cuidado con indirectas que yo no aguanto esos adjetivos calificativos.[5]

Estos préstamos excesivos que los personajes catedráticos toman de otras disciplinas, con el propósito de otorgarle un matiz prestigiante a sus intervenciones, provocan una inversión de los registros coloquiales y formales, pues aunque se discuten asuntos simples y terrenales como el matrimonio por interés, la educación de los hijos, la economía familiar, la vida matrimonial y el rol de la mujer en la misma, lo hacen a través de un envoltorio que suaviza en términos de lenguaje (refinado, seudocientificista, solemne, rebuscado, enrevesado) la dureza de los enunciados y el comportamiento de los personajes, «debates morales» bien adelantados para el siglo XIX, síntomas de la descomposición colonial que atravesaba la Isla. Es por ello que esta jerga no es solo una cuestión formal, sino también una actitud política, una estrategia comunicativa para validar desde la operatividad de las leyes «científicas» (la matemática, la gramática, las ciencias naturales) una conducta, comportamiento y moral diferentes («catedráticas») de la que se articulaba en las tertulias delmontinas y los dramas románticos y posrománticos. Pancho Fernández esboza un sistema coherente que utiliza estos procedimientos desde aspectos micro (uso de formas verbales como «he calculado» provenientes de estos saberes) hasta niveles macro (lógicas que estructuran la organización del pensamiento en función de obtener un propósito según los esquemas de premisa-tesis):

ANICETO. Evitemos preliminares y vamos, separando los radios, a colocarnos en la *circunferencia* del asunto, evitando de este modo las e*lípticas* para hallarnos más en

armonía con el sistema *planetario*… Nosotros, como usted conocerá, no somos más que una estrella nebulosa comparados con el *protomedicato de la esfera celeste*. Sentando este principio científico, no valemos nada en la tierra sin dinero; así como los astros no alumbran sin la luz del sol; por lo tanto cada ser existente debe buscar el sol que más calienta para tener más brillo.
CRISPÍN. ¡Estoy escuchando atento su predicamento y no me puedo convencer de que usted sea un *futuro imperfecto*!
ANICETO. Es cosa muy sencilla. Cuando un ministerio no cumple bien su misión, lo eliminan, y los mismos que antes lo elogiaban, lo rechazan, porque se convencen del error de sus creencias. ¡Por eso se llama a este siglo, el Siglo de las Luces![6]

Esta superioridad lingüística en los personajes catedráticos también denota una superioridad racial, son negros que aspiran vivir *a la blanca*, rechazan su procedencia y a los otros negros:

CRISPÍN. Esos escollos que exasperan su fantasía sólo se encuentran en esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África.
ANICETO. ¡No hablemos de esos ignorantes individuos…! ¡Lástima me da su incultura y el grado de brutología en que se encuentra, en *comparancia* de nuestros conocimientos científicos!
CRISPÍN. Parece mentira que en este siglo tan fértil en invenciones, no haya llegado aún la luz a ese infeliz territorio en que abunda la barbarie, a ese país retrógrado de las ciencias metafísicas y naturales.[7]

Su retórica se convierte también en un instrumento generador y perpetuador de poder. Pensemos que el capital de José, negro congo, aunque trabaje en los muelles, es mayor que el de Ricardo, negro criollo, hijo de un catedrático; y este será el primer conflicto que atraviesa Aniceto: casar a su hija con un negro catedrático arruinado, pero instruido, o casarla con un congo ignorante y adinerado. El padre se decide por lo segundo, convencido de que convertirá al congo en un auténtico catedrático:

ANICETO. Ese negro congo dentro de un año ha de ser un diccionario de la lengua clásica, porque a peso la palabra bien puede aprender doce mil quinientas voces desconocidas en los círculos literarios.[8]

En *Los negros catedráticos* aparecen tres tipos de personajes pertenecientes a grupos sociales diferentes y que se encuentran en

conflicto: el negro congo (José), el negro criollo (Ricardo y Dorotea) y el negro catedrático (Aniceto y Crispín). En la tercera parte (*El negro cheche o veinte años después*) se sumará otro personaje tipo: el negro curro o cheche (Hércules, Carlos y Francisco). Cada uno de estos personajes tipos se caracterizará por un habla particular a pesar de estar inmersos en una misma situación comunicativa:

> Aniceto. ¿Qué gritería tan alarmante es esta en las horas de los despachos mercantiles? ¿Qué te ha sucedido para ese *alborotamiento címbrico*?
> Dorotea. Te llamaba para que tuvieras un *divitimiento* con este caballero congo que solicita mi mano. ¡Ja ja ja!

> Aniceto. Escúchame, negro hidrófago… ¿Tú sabes el crimen que has cometido con tu atrevida petición? (*Pausa.*) Si no fuera porque soy un hombre *instruío* y *metafísico* que reconoce tu inadvertencia e ignorancia, ya te hubiera elevado a las *raíces cúbicas*.
> José. ¿Y por qué so ese, eh?
> Aniceto. Porque ninguno de mi *prosapia* formará alianza ofensiva ni defensiva con ningún negro *heterogéneo* sino con los de su *claise* y condición.
> José. ¿To no so negro…? ¿No…? Criollo, lucumí, carabalí, gangá, arará, congo, *toitico*, *toitico* so negro! ¡Negro *toitico*!
> Aniceto. Pero hay una *paridad* tan grande como de La Habana a Fernando Poo… En igualdad de *cicutancias* y en *resumidas* cuentas, ordeno y mando: tome el muy ignorante la salida del edificio, que no quiero escuchar más sandeces.[9]
> Hércules. No me sulfures mulata: dime chata: ¿sufre tu pecho por mí?... Si es que sobra mi presencia, me retiro prieta santa.[10]

Estos fragmentos exponen las variaciones diastráticas de la norma objetiva, que están condicionadas por la estratificación social: los cambios lingüísticos entre el habla de un catedrático, un congo, un criollo y un curro, pues pertenecen a grupos sociales diferentes determinados por factores económicos y culturales. El autor construye una jerga que identificará a cada uno de estos grupos. En el caso del negro congo también operan variaciones geográficas o diatópicas, que intentan fijar el dialecto o el español deformado por los negros provenientes de esa región, en el que se incluyen no solo diferencias léxico-semánticas, sino también fonéticas. Las cuales se expresan al igual en el habla marginal de los curros y sus cambios de la r por la l.

> Carlos. […] pero mi amol propio ofendido, no sufre insultos directos: prepárense.[11]
> Tomasa. Por Dios Herculino; no comprometas mi amol virginal, sacrificando mi honol.[12]

Si nos detenemos en la jerga catedrática, además de lo apuntado anteriormente, notaremos otros indicadores:

1. Adjetivación excesiva, con frecuencia precediendo al nombre («difícil e invariable círculo», «desgraciados seres», «criatura bautizable», «amistades corpóreas», «brillo lumínico», «celestes salones», «despiadada doña», «virgíneo corazón», «ligando sus acuáticos sentimientos con los glóbulos homeopáticos de las bóvedas incógnitas y sensibles de mi desgraciada hija») y uso reiterado de los adverbios de modo terminados en mente. A medida que la trilogía avanza y comienza el fracaso de la educación catedrática los personajes exhiben un cansancio en el discurso, se tornan reiterativos con el uso disparatado de epítetos y pleonasmos («escándalos escandalosos», «honorífico honor», «que voy a dar mi paseo que diariamente doy todos los días y agradeceré que te quedes a cuidarme el edificio hasta mi volvida», «doble mayor satisfacción», «madre materna»), lo cual indica los primeros síntomas de la decadencia de la instrucción catedrática, hecho que el personaje Aniceto confiesa al cierre de la trilogía:

> Aniceto. Basta por hoy. (*Al público.*) Que ya el término retórico de mi alcurnia sistemática lleva al hoyo mi gramática y mi estilo pitagórico.[13]

2. Tendencia a una sinonimia rebuscada con marcas de obsolescencia, uso de palabras de raíz griega en lugar del término de origen latino (himeneo por matrimonio; cónyuge por pareja; heterogéneos por diversos, árbol genealógico doméstico por familia).

3. Préstamos de términos y categorías de otros campos de conoci-miento pertenecientes a un registro formal y aplicados drásticamente en un registro coloquial («esquina concéntrica»;

«filósofo bautizamiento»; «beso algebraico»; «dóblala con geometría»; «hambre matemática»; «pues es preciso que te acostumbres a la volatilización del traje químico de etiqueta»[14]).

4. Regodeo en el uso de símiles y metáforas desencajadas, forzadas («en ese valle de miseria que se llama mundo»; «voy con la velocidad del relámpago a comunicar esta nueva feliz a mi hijo»; «que se disponga a efectuar su enlace con la brevedad de una locomotora»; «zapatos sarcófagos»), recursos que los propios personajes comentan de manera consciente y en ocasiones hasta crítica durante el propio proceso de construcción:

> Aniceto. Más que novedad Dorotea, es un caso sumamente algebraico y un hecho altamente significativo.
> Dorotea. Explícame ese enigma con un símil más sencillo.
> Aniceto. A ello voy por el camino recto, evitando oblicuas, para llegar más ligero a la horizontal.[15]

5. Preferencia por la acentuación esdrújula, que enfatiza la retórica a través de la sonoridad (relámpago, sarcófago, heterogéneo, cónyuge, doméstico, genealógico, sistemática, gramática, elípticas, escándalos, «tu presencia es catedrática/ tus palabras son patéticas/ son tus ojos dos emética/ elipsis de matemáticas»).

6. Uso abusivo de eufemismos:

«Lecho durmiente» por cama; «el ensueño de mi existencia» por el sueño de mi vida; «abraza al autor de tus días» por abraza a tu padre; «qué va a ser de mi prosapia y de mi genealogía» por qué va a ser de mi familia/ descendencia; «heredero de mi nombre» por mi hijo; «en el paso transitoria de la existencia» por el paso de los años; «envejecido autor de tus días» por viejo o padre viejo; «es el busto representativo de la caricatura de su padre» o «no tiene más defecto que el de la nariz por la parte meridional un poco chata; y eso lo saca de su padre» por se parece al padre, pero es más feo; «tubérculo infantil» por niño; «no teme a su abuelo por considerarlo un astro eliminado de la región planetaria» por no teme a su abuelo porque es un viejo; «me rompe el hipocondrio» por me rompe la cabeza.

7. Dentro de esta jerga rebuscada que los personajes dominan hay una norma preceptiva marcada por el autor en cursiva que corrige el mal uso de determinados términos, y que se convierte en un elemento de contraste y de comicidad que disfruta el lector (*similicutancia*, *comparancia*, *invidia*, *disigual*, *estudiamiento*, *valoramiento*, *sulfuramiento*, *viudedad*).

8. La polisemia, el doble sentido con énfasis en lo sexual es otro de los recursos manejados por el autor. Ejemplo de ello lo tenemos cuando Dorotea aconseja a María sobre el matrimonio y las relaciones con el marido: «¡Ay, hija, cómo se conoce que no has estudiado física recreativa!» o el juego de insinuaciones de los personajes alrededor del oficio de María (venta de bollos) y la doble acepción que tiene este término, sobre todo en el registro vulgar, en nuestro contexto: «buenos días, hija, ¿qué tal ha estado hoy el mercado bollero?»; «me he dedicado al honroso gremio de las vendedoras de bollo, para buscar con honorífica honradez la subsistencia de cada día»; «a pesar de todo no me considero tan desgraciada en mi carrera artística bollera».

Esta *jerga* o *sociolecto* catedrático se presenta en contraposición al habla de los personajes criollo, congo y curros, en la que encontramos, a pesar de las variaciones diacrónicas, un nivel de actualización de términos y frases realmente increíble,[16] utilizados mayormente en los registros coloquiales y vulgares, lo cual valida la indagación del género bufo en la sensibilidad popular en términos de lenguaje.

Notas

1 Francisco Fernández Vilarós: «El bautizo. Segunda parte de *Los negros catedráticos*», en *Antología de teatro cubano*, tomo III, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 233.

2 Francisco Fernández Vilarós. «Los negros catedráticos», en ob. cit., p. 209.

3 Francisco Fernández Vilarós. «El bautizo. Segunda parte de *Los negros catedráticos*», en ob. cit., pp. 231-232.

4 Como ejemplo de esta jerga catedrática que hacia el segundo acto se torna ilegible, con códigos muy cerrados que abandona toda lógica posible, tenemos los saludos de los personajes cuando irrumpen en escena:

> Aniceto. Saludo épicamente y con la cortesía de ordenanza a las ramas del árbol centrífugo de mi familia anacreótica.
> Crispín. Saludo lleno de veneración y respeto a las lumbreras del genio épico de la latinidad griega-mitológica con todo el carácter caracterizable en la metamorfosis de la reunión de la galantería.

5 Francisco Fernández Vilarós: «Los negros catedráticos», en ob. cit., pp. 209-226.

6 Ob. cit., p. 224.

7 Ob. cit., p. 210.

8 Ob. cit., p. 224.

9 Ob. cit., p. 215.

10 Francisco Fernández Vilarós. «El negro cheché o veinte años después. Tercera parte de *Los negros catedráticos*», en ob. cit., p. 247.

11 Ob. cit., p. 248.

12 Ídem.

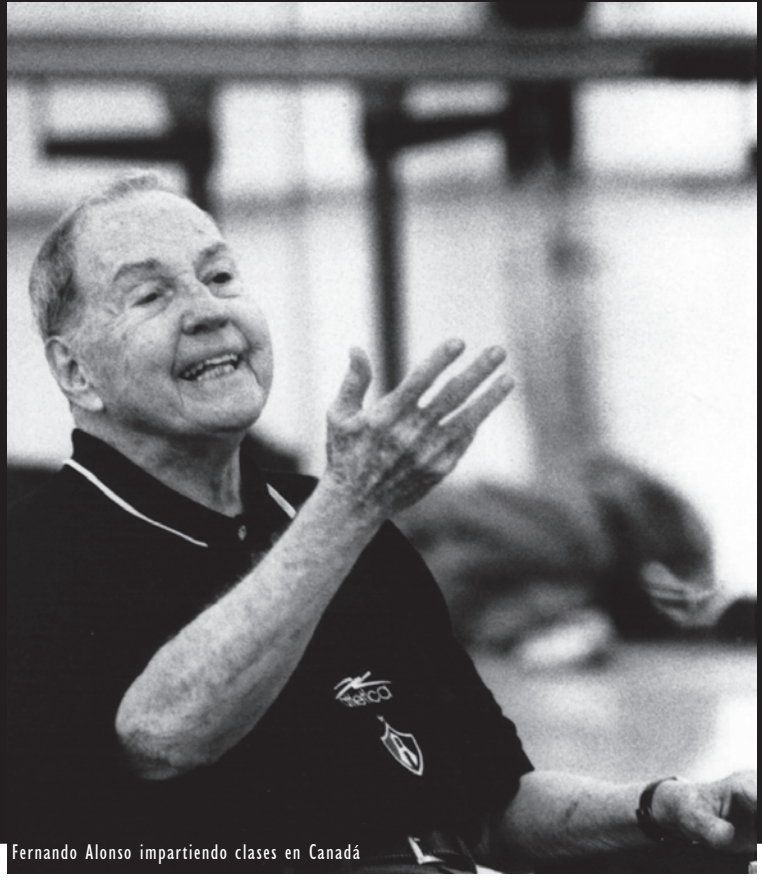
13 Si comparemos el cierre de esta tercera parte, con los dos anteriores, notamos el declive del ser catedrático.

> Aniceto. (*Al público.*) No soy más que un catedrático, que busca con su gramática, elíptica y sistemática, la rígida clave técnica, política, pirotécnica, quirúrgica y problemática. (Fin de la primera parte)
> Aniceto. (*Al público.*) Aunque es mi ambigú enigmático, profiláctico y patético, beberán un vino acético con el negro catedrático. Y si con ruido simpático dan aprobación acuática a mi invitación flemática, diré con gozo espasmódico, que por físico y metódico ha triunfado mi gramática.

14 Francisco Fernández Vilarós: «El bautizo. Segunda parte de Los negros catedráticos», en ob. cit., p. 231.

15 Francisco Fernández Vilarós: «Los negros catedráticos», en ob. cit., p. 211.

16 «¡Qué guanajo es mi marido!»; «no vengas sin él que me voy a poner malita; no vaya alguna negra sata a embullármelo y me quede entonces sin ninguno»; «Ricardo que siga tocando violín»; «china»; «yo no quiero mantener mamalones»; «doce mil toletes»; «échale un poco de sales a ese ordinario cumplido»; «no se sulfure»; «desplúmate ganso»; «se rompió el violín»; «prieta».



FOTOS: CORTESÍA MIGUEL CABRERA

Fernando Alonso impartiendo clases en Canadá

Tania Cordero

Quiero estar preparado para mis futuros **noventa y cinco años**

Diálogo con Fernando Alonso

FERNANDO ALONSO ME EStampa la frase y me rodea de toda su vitalidad. Ante la imposibilidad del oficio periodístico de dejar pasar el cumpleaños noventa y cinco de esta figura fundacional de la metodología de la Escuela Cubana de Ballet, el Maestro –todo el tiempo en activo– me somete a un peregrinar incesante por su complicada agenda. Si sumamos que Internet y su cercana Maiuly son los únicos intermediarios para acercarme a su quehacer, solo me queda compartir estos *flachazos*, estos comentarios que ha hecho –siempre amable y dispuesto– a mis preguntas entre los ensayos y una visita a Canadá a las celebraciones por los cincuenta años de la Escuela.

La honestidad del bailarín

Según su propia definición, el buen maestro es aquel que consigue que el bailarín no se acomode ni cree vicios. Los ojos vigilantes de Fernando Alonso se posan en los peligros que azotan hoy al bailarín cubano. «El aplauso del público, el aplauso de un público conocedor o no, puede llevar a un bailarín al desempeño acrobático pero este debe saber cuándo está correcto en su desempeño y cuándo no. Creo que la honestidad debe ser su lema, además de la guía y consejos de su profesor, ensayador o coreógrafo.»

La vocación de Fernando por el presente; el hecho de llegar a esta edad en medio de tareas, planes y esa perenne vocación de servicio me ha-

cen temer que resulte pedante o superfluo recordar lo que significó fundar –junto a su hermano Alberto y la también protagonista de esta proeza, Alicia Alonso– un ballet riguroso en 1948.

En otra entrevista –inolvidable para mi carrera aquellas horas de intercambio que recogió *La Gaceta de Cuba*– Fernando analizó desde la técnica y también desde la experiencia vital todas las circunstancias, influencias y la suma de talentos que nos puso en un lugar de lujo dentro del mundo del ballet. Ni entonces ni ahora, muestra interés por darle a su nombre el lugar que una zona de la historiografía ha subestimado. A Fernando le ha bastado con trabajar por el ballet cada día desde la adolescencia hasta sus radiantes noventa y cinco.

El dilema de los clásicos

Aquí asoma levemente la oreja de la discrepancia. Alonso, conocedor exquisito y autorizado, identifica la interpretación de los ballets clásicos con la ejecución más exigente para un bailarín. Yo, con todo el respeto que me merece su obra que reverencio cada vez que puedo y con total humildad, le comento que Cuba se ha convertido, gracias en buena medida a su trabajo y metodología, en una fuente inagotable de virtuosos bailarines que se presentan en compañías de todo el mundo. Sin embargo, nuestro ballet se vuelve más acrobático y restringido en cuanto a repertorio. Sigo pensando que es legítimo aspirar a que una tradición tan afincada y prestigiosa como la cubana sea capaz de hacer coincidir la conservación del repertorio clásico con nuevas creaciones y el desarrollo de coreógrafos nacionales.

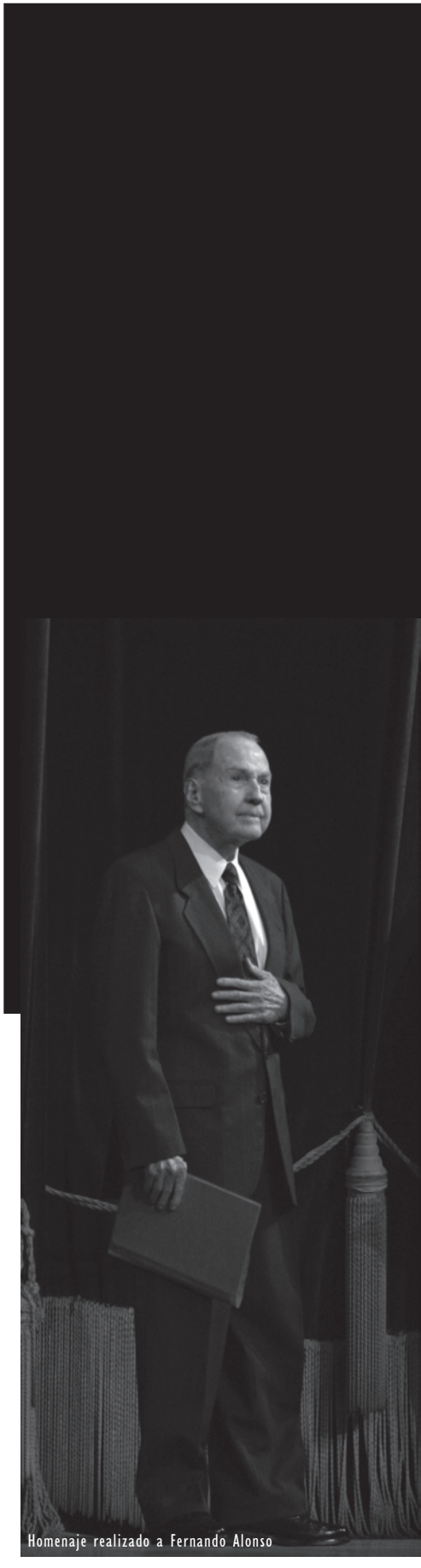
«Querida Tania, nuestro ballet tiende principalmente a mantener el repertorio clásico como algunas otras compañías del mundo. Los clásicos son, en mi conocimiento del ballet, los más difíciles. Por lo general exigen del bailarín cierta destreza y cuidado meticuloso de su desempeño. Soy un defensor de la ejecución más pura de esos clásicos, por eso continúo trabajando en la escuela, enseñando a los alumnos y rescatando en lo posible aquellas coreografías que conocí de los grandes maestros. Cuando se gradúen, durante sus carreras, podrán asimilar otras tendencias, aunque debo aclarar que desde la escuela también bailan coreografías modernas y algunas folclóricas. Pienso que siempre habrá público para los clásicos y a mí no dejan de gustarme también coreografías modernas magníficas. En nuestro país influyen muchas cuestiones, algunas burocráticas, derecho de autor o pago de derechos, etcétera, que prefiero, por ser muy complicadas, no profundizar.»

Vitalidad sin trucos

Siempre evoco la firmeza de su mano al saludar. Indago y procuro arrancarle alguna confesión que explique esa fuerza, la energía de sus ojos, la inteligencia con que se hace entender y esa hidalguía de novela. Me repito que puede que sea yo, la más joven, la que me acerque con más prejuicio a esa idea de los años que él suma con total lozanía y transparencia.

«Amo y disfruto lo que hago, luego para mí no es trabajo», dice. «En esto de la vida no existen grandes secretos, si acaso el truco está en mis encuentros diarios con los jóvenes con los que trabajamos, en seguir haciendo ejercicios, en la lectura de un buen libro y en el amor de la familia, ese sí, es parte de mi secreto.

Mi proyecto es mantener en todo lo posible lo que hemos logrado hasta aquí, porque si lograr fue difícil, más difícil es mantener. Quiero continuar compartiendo mis modestos conocimientos, seguir aprendiendo en mi contacto diario con los bailarines y alumnos, quiero estar preparado para mis futuros noventa y cinco años más de vida. Y en cuanto a la tercera edad, no te puedo hablar nada, porque aún no he llegado a ella.»



Homenaje realizado a Fernando Alonso

Ballet Nacional de **Cuba**: seis décadas con la historia

Miguel Cabrera

FOTO: ANDREI GONZÁLEZ

Viengsay Valdés y el cuerpo de baile en *Giselle*, Ballet Nacional de Cuba

EL 28 DE OCTUBRE DE 2008 el Ballet Nacional de Cuba arribó, para orgullo de todos, a sus seis décadas de existencia. Cinco décadas atrás, en el antiguo Teatro Auditorium de La Habana nacía esta agrupación artística, primera de ese género en la historia del país, con el nombre de Ballet Alicia Alonso, su principal fundadora y más destacada bailarina, quien junto a los hermanos Fernando y Alberto Alonso, y con la colaboración de lo más progresista y valioso de la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana y de un grupo de bailarines del Ballet Theatre de Nueva York, se daría a la tarea de sacar el arte del ballet de los tradicionales marcos elitistas en que se había desarrollado hasta entonces, para hacerlo accesible a todos los sectores populares y orientarlo por nuevos senderos.

Sería a la célebre tríada Alonso a quien correspondería, en el campo del ballet cubano, la tarea fundacional más sostenida y trascendente. Esta labor dentro del hoy Ballet Nacional de Cuba se prolongaría durante veintisiete años en Fernando Alonso; en Alberto Alonso sería esporádica para concluir en 1986, y en Alicia Alonso se ha prolongado durante sesenta años, hasta nuestros días. Más de medio siglo atrás, al referirse al ingente trabajo que debía llevar adelante nuestra danza escénica, el sabio Don Fernando Ortiz había dejado una advertencia:

> Debe darnos un arte con alma de Cuba, pero en su plena y gloriosa integridad nacional traducido a lenguaje de universal vibración [...] y auguramos que lo hará con bellas floraciones, si no reniega de sus profundas raíces ni de su rica savia y sabe airear su frondoso follaje en las más altas corrientes de la cultura contemporánea.[1]

Fiel a ese criterio, los Alonso encaminaron sus luchas desde entonces a conciliar, de armónica manera, esas dos aspiraciones: la expresión de los valores más autóctonos con la apropiación de técnicas y modos válidos para llevar a escena aspiraciones universales. La rica experiencia alcan-

zada por Alberto Alonso en prestigiosas compañías europeas como el Ballet Ruso de Montecarlo y el Original Ballet Ruso del Coronel de Basil; y por Alicia y Fernando Alonso en los Estados Unidos con el American Ballet Caravan y el Ballet Theatre, supieron encausarla en pro de un ballet cubano. Alicia Alonso, consagrada ya como una *prima ballerina assoluta* a nivel internacional, no vacilaba en denunciar públicamente la apatía de las autoridades del país ante los deberes que tenían con el arte y la cultura nacionales. Pocos meses antes de la creación del Ballet Alicia Alonso, en una entrevista al periódico habanero *Redención* declaraba:

> Es una vergüenza que en Cuba ningún gobierno se ocupe de proteger el arte del ballet. Los cubanos tenemos condiciones excepcionales para el baile, lo hemos probado [...] ¿Es que no le interesa a nuestros gobiernos y a los cubanos en general que nuestra Patria gane prestigio ante el mundo?[2]

FOTO: NANCY REYES

Sadaise Arencibia y el cuerpo de baile en *Cascanueces*, Ballet Nacional de Cuba

La existencia del hoy Ballet Nacional de Cuba en la etapa correspondiente a los años 1948-1959 constituyó un heroico batallar. Podrían llenarse largos capítulos sobre las vicisitudes e incomprensiones que debió enfrentar para lograr la subsistencia, la incansable lucha por dotar al país de un movimiento danzario nacional, por llevar el ballet al pueblo y hacer de ese arte una expresión genuinamente cubana, por su proyección y características más raigales. No pocos fueron los obstáculos que tuvieron que enfrentar para lograr ese objetivo, pues una compañía de ballet necesitaba no solamente la cooperación y el entusiasmo del grupo de artistas y técnicos que formaban su elenco (de un total de cerca de cuarenta solo dieciséis eran cubanos), sino también teatros donde actuar, acompañamiento musical, vestuarios, decorados, utilería, luces y otros equipamientos de los cuales carecía.

Con el dinero ahorrado durante sus actuaciones en el extranjero y el obtenido en la venta de las localidades, pudieron los Alonso cubrir los gastos de una temporada de tres funciones e iniciar la primera gira internacional del conjunto. El debut tuvo lugar en el Teatro Municipal de Caracas, pero a pesar del gran éxito artístico la visita tuvo que ser cancelada bruscamente por el golpe de estado que derrocó al presidente Rómulo Gallegos. Con la ayuda de la Universidad de Río Piedras lograron pasar a Puerto Rico y continuar allí su periplo.

A su regreso a La Habana, realizaron su gran sueño: llevar el ballet a todo el pueblo. El 8 de enero de 1949, con la cooperación de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y la ayuda económica de una popular firma cervecera, la compañía ofreció su primera función gratuita en el Estadio de la Universidad de La Habana y actuó posteriormente en varias ciudades del país. Entre el 31 de enero y el 18 de diciembre continuó la gira por América Latina, que incluyó la visita a once países, en un patriótico y artístico peregrinar que bordeó la epopeya. Desde México al Cono Sur, enfrentó estimulantes éxitos artísticos a la vez que crisis económicas causadas por los desmanes de empresarios onerosos.

Las giras por países de América Latina y los Estados Unidos de América, organizadas sin experiencia empresarial y sin respaldo financiero, transcurrieron paradójicamente con grandes éxitos artísticos y rotundos fracasos económicos.

FOTO: NANCY REYES

Alejandro Virelles en *Sinfonía para nueve hombres*, Ballet Nacional de Cuba

Durante esa incierta etapa, Alicia Alonso no vaciló en presentarse en funciones populares en los cine-teatros habaneros Nacional, Blanquita, Fausto y América, las cuales acercaron el arte del ballet a los estratos populares, pero que la hicieron víctima de dolorosas incomprensiones.

La Compañía inició el trabajo de divulgación popular ofreciendo funciones gratuitas o a muy bajo costo en estadios, anfiteatros y plazas públicas, en La Habana y otras ciudades del país. En tales empeños, como en toda su labor, el Ballet contó con el apoyo ejemplar de algunas organizaciones y personalidades, entre ellas la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y sus más esclarecidos dirigentes. Fue precisamente esta una de las organizaciones que primero se sumó a la campaña encaminada a lograr una presión popular sobre el gobierno de Carlos Prío Socarrás, para que se otorgara al Ballet una ayuda económica. En junio de 1950, contando con sus escasos recursos y una irrisoria subvención estatal, arrancada al gobierno por la presión de la FEU y de varias personalidades progresistas de la nación, Alicia y Fernando Alonso crearon la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso (también conocida como Academia de Ballet Alicia Alonso). Esta institución se planteó la urgente tarea de preparar la primera generación de bailarines cubanos formados dentro de un sistema pedagógico coordinado de manera científica, que hoy es base de los lineamientos técnicos, éticos y estéticos de la mundialmente reconocida *escuela cubana de ballet*. En esta Academia, Alicia y Fernando Alonso comenzaron a elaborar un trabajo de investigación pedagógica y un método de enseñanza propios que asimilara todos los elementos valiosos de las escuelas de ballet existentes y los ajustara a las peculiaridades culturales, condiciones climáticas, características físicas y necesidades expresivas de nuestros bailarines. Para llevar adelante esa labor de imponderable importancia artística y patriótica se requirieron no solo vocación y talento, sino también innumerables sacrificios de sus fundadores y colaboradores más cercanos, quienes debieron enfrentar vicisitudes económicas y la más rotunda incomprensión estatal. No obstante la situación de desamparo que enfrentó, la Escuela logró, mediante un novedoso sistema de becas a jóvenes carentes de recursos, descubrir, desarrollar y preservar una cantera de talentos, a la cual le correspondería la tarea de garantizar el futuro del ballet cubano.

> A los fines de contar con una fuente permanente de bailarines cubanos hemos creado la Academia Nacional de Ballet […] procuramos dar una enseñanza artística completa que abarque todos los grados, de la que surgirán futuras estrellas del ballet que, como la eminente bailarina cuyo nombre lleva, cubran de gloria nuestra Patria […] aspiramos a que Cuba sea el lugar de la América de habla española a donde puedan acudir, de todo el resto de nuestra América, a adquirir enseñanza de la danza. Soñamos con ser un centro del ballet en la América Latina.[3]

En su afán por brindar una formación integral a los alumnos, la Escuela no se limitó a la enseñanza balletística, sino que incorporó a su plan de estudios otras disciplinas, entre ellas Danza moderna –a cargo del maestro Ramiro Guerra, quien por entonces daba a conocer en Cuba esa manifestación artística–, Danzas españolas, Folclore y Danzas de carácter, Música (piano, teoría, solfeo, canto y apreciación musical), Historia del arte, Historia del traje, Estética y Anatomía. Una Cátedra de Artes Dramáticas, bajo la guía de la afamada actriz Violeta Casals y con el concurso de otras personalidades del ámbito tea-

tral cubano como Reinaldo de Zúñiga, Francisco Morín y Lorna de Sosa, ofreció un vasto plan de estudios que incluyó materias tales como Interpretación y Dirección escénica, Técnica teatral, Escenografía, Vestuario, Maquillaje, Historia del teatro, Problemas de producción radial y televisiva y Técnica para guiones radiales y cinematográficos. Esa amplitud de miras hicieron de la Escuela una experiencia única en América, y un hermoso antecedente de las Escuelas de Arte creadas por la Revolución a partir de 1961.

Figuras importantes como Joaquín Banegas Menia, Martínez y Margarita de Sáa –luego destacados profesores– e incluso quienes serían más tarde primeras bailarinas de la compañía como Mirta Plá, Aurora Bosch, Josefina Méndez, Loipa Araújo, Marta García y María Elena Llorente; maestros como Ramona de Sáa, Laura Alonso, Vicentina de la Torre, Adolfo Roval, Karemia Moreno, Ceferino Barrios o el bailarín y coreógrafo Jorge Lefebre, son ejemplos de la valiosa labor realizada.

Por el prestigio de su trabajo docente, garantía de muchos éxitos artísticos de la compañía profesional, la Escuela obtuvo un sólido reconocimiento en el país y en el extranjero. Desde la casi totalidad de los países hermanos de América Latina arribaron a Cuba jóvenes amantes de la danza, quienes, si bien no encontraron seguridad económica, pudieron tomar parte en la gestación de uno de los fenómenos técnicos y estilísticos más peculiares del ballet contemporáneo. Esos fueron los casos del puertorriqueño José Parés; los venezolanos Vicente Nebreda, Graciela Henríquez, Tulio de la Rosa e Irma Contreras; el uruguayo Víctor Álvarez; los mexicanos Lupe Serrano y Felipe Segura; o los argentinos Carlota Pereyra, Marta Mahr y Armando Navarro, por solo citar los ejemplos más relevantes. La Escuela hizo extensiva su metodología a más de una docena de planteles, que a lo largo y ancho del país mantuvieron viva la práctica de ese arte en la etapa prerrevolucionaria. Fue así como, además de su sede principal en el barrio habanero del Vedado y de su sucursal en el Reparto Kohly, también en la capital, la *escuela cubana* extendió sus raíces a través de modestos planteles en Güines y Güira de Melena, poblaciones al sur de La Habana; Pinar del Río; en las ciudades de Matanzas, Colón, Cárdenas y Unión de Reyes; en Santa Clara, Santo Domingo y Cienfuegos; en Camagüey y Ciego de Ávila, y en Holguín, Santiago de Cuba y Guantánamo, situadas en la parte más oriental de la Isla.

En la medida en que se incrementaban sus actividades, la situación económica de la Compañía y la Escuela se fue tornando cada vez más difícil, y si lograron sobrevivir se debió en gran parte al estoicismo de Alicia y Fernando Alonso y el resto de sus integrantes.

Rehusando las ofertas de los más prestigiosos conjuntos danzarios, donde podía encontrar seguridad económica y acrecentar su fama, la Alonso permaneció en Cuba durante el difícil período de 1948 a 1950, enfrentando toda clase de vicisitudes para impedir la extinción del desamparado conjunto.

> Creo que el artista tiene una misión social que cumplir y esa misión debe realizarla en servicio del medio en que nació y al que pertenece de por vida.[4]

Y pensando así, viajó nuevamente a Nueva York para incorporarse al Ballet Theatre que, en el mes de agosto de 1950, ya con el nombre de American Ballet Theatre, iniciaría una gira de cinco meses por varios países europeos. Esa decisión le permitió mantener vigente su nombre en el panorama del ballet internacional y obtener recursos para continuar su labor en Cuba. Aclamada en las más importantes plazas teatrales de América y Europa, reconocida como «la más grande Giselle de nuestra era» y «una de las más grandes bailarinas de todos los tiempos», los resonantes triunfos mundiales en la década del cincuenta con el Ballet Theatre de Nueva York, más que la gloria personal significaron para Alicia la nostalgia y no pocas veces la tristeza por el destino incierto de la obra iniciada.

Consecuente con ese criterio emprendió —a riesgo de su propia salud— la tarea de bailar nuevamente en el exterior, para con esos recursos económicos y la solidez de su renombre internacional, mantener viva la llama del ballet cubano.

> Toda mi esperanza y mi sueño —declaraba al regresar a Cuba, en octubre de 1953, cargada de éxitos y honores— consiste en no salir al mundo en representación de otro país, sino llevando nuestra propia bandera y nuestro arte. Mi afán es que no quede nadie que no grite ¡bravo por Cuba! cuando yo baile. De no ser así, de no poder cumplir ese sueño, la tristeza sería la recompensa de mis esfuerzos.[5]

En 1956 el Ballet de Cuba, nombre adoptado por la Compañía desde 1955 a petición de la propia Alicia Alonso, enfrentó la más dura crisis al no plegarse a los deseos de la tiranía de Fulgencio Batista de convertirla en una entidad oficial, lo que de hecho suponía su conversión en un instrumento propagandista del régimen. Luego de la negativa de los directores del conjunto, la represalia no se hizo esperar y, mediante carta enviada a Alicia Alonso por el Doctor Guillermo de Zéndegui, director del Instituto Nacional de Cultura, se le informó la decisión de retirar la ayuda económica que recibía su conjunto. Alicia rechazó dignamente esa agresión y otros intentos de soborno en una histórica carta pública, fechada el 15 de agosto, que tuvo amplia repercusión:

> Al anunciar usted la supresión de la suma que venía recibiendo del Estado el Ballet de Cuba, me anuncia que ha recomendado a la señora Ministra de Educación incluir mi nombre o el de la Academia de Ballet Alicia Alonso entre las instituciones subvencionadas por el Instituto, destinando a ese fin la suma de quinientos pesos. Permítame, Doctor Zéndegui, recha-

zar esa solución. Tanto Fernando Alonso, mi esposo, como yo no hemos trabajado con el fin de percibir mensualmente una determinada cantidad de dinero, sino con un horizonte más amplio: el de realizar, en el terreno del ballet, una labor cultural de carácter histórico. Para ese empeño sí hemos solicitado y aceptado las subvenciones estatales hasta ahora percibidas. Lo que usted propone parece más bien una limosna o un soborno [...] Como artista y propulsora del ballet en nuestra Patria, he pensado siempre que tal ayuda no podría estar condicionada a los merecimientos de una persona, a consideraciones políticas ni a simpatías personales. No olvide Doctor Zéndegui que las personas somos transitorias, el pueblo, la cultura, las instituciones y el arte perduran. Y así como he considerado mi obligación ciudadana servir a mi Patria hasta el límite de mi capacidad artística, estimo que es una obligación indeclinable del Estado que como el cubano considera la cultura como parte del patrimonio nacional, contribuir a los esfuerzos artísticos de la índole del Ballet de Cuba, la Orquesta Filarmónica, los diversos grupos teatrales, etcétera [....] si sólo dependiéramos de su ayuda así entendida podría asegurarse que el Ballet moriría inmediatamente y sepa que si tal cosa ocurriera esa grave responsabilidad histórica caería sobre usted. Pero, tenemos fe en el pueblo de Cuba y estamos seguros de que, defendiendo su legítimo derecho a la cultura, nos brindará su respaldo para no permitir que esa manifestación artística jamás le sea arrebatada.[6]

El Ballet de Cuba, con Alicia al frente, realizó una gira de protesta por todas las provincias, en la que recibió un amplio respaldo popular. Personalidades progresistas del arte y la cultura nacionales, asociaciones cívicas y obreras, iniciaron un movimiento de protesta que abarcó todo el país.

Este movimiento tuvo punto culminante en el Acto de Desagravio a Alicia Alonso organizado por la FEU, en el Estadio de la Universidad de La Habana, el 15 de septiembre de 1956, donde participaron artistas de la radio y la televisión y de otros espectáculos públicos. En esa ocasión, en una súbita aparición desde la clandestinidad en que se encontraba, habló el líder estudiantil Fructuoso Rodríguez, en lo que constituyó su última aparición pública antes de ser asesinado pocos meses después. Desde aquella tribuna fustigó al régimen tiránico y expresó su solidaridad con Alicia Alonso y el Ballet de Cuba. Ante la situación existente, la Alonso decidió no continuar su actividad teatral en Cuba mientras se mantuviera el régimen de oprobio que asolaba al país. El Ballet de Cuba recesó sus actividades, aunque para mantener la disciplina técnica y artística se realizaron presentaciones privadas en el local de la Escuela de Ballet. En su haber figuraban la creación de treinta y nueve títulos coreográficos, ocho giras por catorce países de América Latina y Estados Unidos, presentaciones en numerosas localidades del país y una labor pedagógica de incalculable alcance.

La *prima ballerina* viajó a los Estados Unidos de América, donde su prestigio artístico ocupaba uno de los lugares más cimeros y llevó consigo a un grupo de muchachas, jóvenes y prometedoras figuras del ballet cubano. Se trataba de mantener, en lo posible, la disciplina y la tradición, para que no se perdieran de manera irreparable los años de trabajo en el desarrollo del ballet cubano. A finales de 1957 Alicia Alonso viajó a la Unión Soviética, donde actuó como artista invitada del Ballet Kirov, de Leningrado; el Bolshoi de Moscú y los Teatros de Ópera y Ballet de Riga y Kiev, visita que devino rica experiencia para ella y Fernando Alonso, quien la acompañó en tan histórico viaje.

En 1959, con el triunfo de la Revolución, se inició una nueva etapa para el futuro del país en todos los órdenes, y el arte de la danza, aplastado por la tiranía, contó por primera vez con las premisas materiales y espirituales óptimas para su desarrollo. Ese mismo año se reorganiza la Compañía con los mejores valores que la integraban hasta su disolución y artistas profesionales procedentes de toda América, seleccionados en rigurosas audiciones ante un Jurado internacional conformado, entre otros, por Alicia, Fernando y Alberto Alonso; la profesora rusocubana Ana Leontieva, Igor Youskevitch, Alexandra Danílova y los críticos Ann Barzel, de Estados Unidos; y Phillis Manchester, de Gran Bretaña.

El 20 de mayo de 1960, el Doctor Osvaldo Dorticós Torrado como Presidente de la República, el Comandante Fidel Castro, como Primer Ministro y el Doctor Armando Hart como Ministro de Educación, firmaron la Ley Nº 812, que garantizó en forma definitiva la protección del Estado al Ballet Nacional de Cuba.

El 11 de julio de 1961 la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso, después de haber cumplido su etapa precursora, dejó de existir como entidad privada, para poner su rico caudal de experiencias y sus más valiosos profesores al servicio de la Escuela Provincial de Ballet de La Habana y de la Escuela Nacional de Arte, creadas por el gobierno revolucionario. Libre de los obstáculos que en el pasado entorpecieron su desarrollo, la compañía emprendió un avance vertiginoso, elevando su calidad, incorporando nuevas obras al repertorio y formando nuevas figuras.

Para garantizar la necesaria presencia masculina en las filas de la Compañía, los Alonso retomaron un proyecto esbozado al fundar la Escuela de Ballet Alicia Alonso, y que debieron abandonar a causa de la penuria económica en que vivía por entonces el ballet cubano. Acudieron a la Casa de Beneficencia y Maternidad de La Habana y allí seleccionaron a un grupo de niños, libre de prejuicios familiares, a los cuales pudieron formar cabalmente desde temprana edad, mediante un sistema especial de becas y un plan de estudios científicamente elaborado. Fue un período de esfuerzos titánicos, pues el claustro de profesores que debía formar al numeroso alumnado procedente de los rinco-

FOTOS: CORTESÍA MIGUEL CABRERA

Alberto Alonso, Alicia Alonso y Fernando Alonso

nes más diversos del país, estuvo integrado mayoritariamente por bailarines que al mismo tiempo que transmitían las enseñanzas recibidas de sus mentores, se forjaban como solistas y primeras figuras de la Compañía.

Las nuevas condiciones creadas para el ballet en Cuba pronto se tradujeron en resultados concretos. Con la participación de Mirta Plá y Josefina Méndez en el I Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, en 1964, donde obtuvieron importantes galardones, comenzaron a conocerse en el resto del mundo los frutos del ballet cubano en esta nueva etapa. La presencia de Alicia Alonso como jurado en estos eventos, y especialmente la de los jóvenes bailarines cubanos que en años sucesivos también cosecharon los más altos lauros, contribuyeron poderosamente a atraer el interés del público y de los especialistas hacia el nuevo fenómeno que irrumpía en los escenarios del ballet mundial, y al que no pocos críticos, entre ellos su decano, el inglés Arnold Haskell, en una mezcla de desinformación, asombro y entusiasmo, llamaron «el milagro cubano».

Durante un largo período el Ballet Nacional de Cuba sufrió también una injusta política de aislamiento, como parte del bloqueo cultural que enfrentaba el país, situación que limitaba el conocimiento en el exterior de sus logros en esta fecunda etapa de creación. Si bien es cierto que gracias a las giras por lo países socialistas de Europa y Asia en 1960, 1964 y 1965, nuevos públicos tuvieron la oportunidad de aplaudirlo, la prohibición de bailar en otros escenarios obstaculizó el enjuiciamiento de su nivel artístico a escala más universal. Alicia, Fernando y sus más cercanos colaboradores redoblaron los esfuerzos por elevar cada día más el rango artístico del Ballet Nacional de Cuba, seguros de que las arbitrarias barreras serían destruidas por la calidad, la firmeza y el tiempo.

La participación en el IV Festival Internacional de Danza, celebrado en el Teatro de los Campos Elíseos de París, en 1966, desempeñó un papel decisivo en esas aspiraciones. El Ballet Nacional de Cuba provocó un extraordinario asombro, no solo porque permitió el reencuentro con una Alicia Alonso en plena actividad creadora como directora, *maître*, coreógrafa e intérprete, sino porque descubrió, además, una joven y disciplinada compañía dotada de un sólido repertorio en el que coexistían, armoniosamente, las más famosas obras de la gran tradición junto a novedosas experimentaciones de coreógrafos cubanos y extranjeros. En estas obras sobresalían valiosas figuras –como Aurora Bosch– desconocidas por ellos hasta entonces, que se hacían acreedoras de las distinciones y premios más importantes como el Grand Prix de la Ville de París, el Premio «Anna Pávlova» de la Universidad de la Danza y el Premio de los Críticos y Escritores de Danza de la capital francesa.

El 1 de diciembre de 1967, el Ballet Nacional de Cuba propició el surgimiento del Ballet de Camagüey, segunda compañía profesional de este arte en el país, con la que estableció una estrecha colaboración en los aspectos de la dirección artístico-pedagógica, así como el intercambio de bailarines, coreógrafos, decorados y asesoramiento en técnica y montaje teatral. Al siguiente año, se produciría la primera graduación de bailarines de la Escuela Nacional de Ballet, la que desde entonces ha nutrido las filas de ambas compañías con bailarines que han obtenido importantes galardones en eventos competitivos de gran prestigio en América, Europa y Asia, y revalidado la fama de que goza el ballet cubano a escala mundial.

El Ballet Nacional de Cuba, desafiando el bloqueo a que estaba sometido, actuó en nuevos escenarios: México, 1968; Bélgica, Holanda y España, 1969; y en 1970 en varias ciudades de Francia; Luxemburgo, Mónaco e Italia, incluyendo cuatro presentaciones en el VIII Festival Internacio-

Cuerpo de baile en *El lago de los cisnes,* Ballet Nacional de Cuba

nal de Danza de París, donde superó ampliamente sus éxitos de 1966. Si en aquella oportunidad el más alto galardón del evento –el Grand Prix de la Ville de París– se concedió a Alicia Alonso por su versión coreográfica e interpretación personal del ballet *Giselle*, en la nueva confrontación se hacía extensivo a toda la compañía por la excelente calidad mostrada en el II Acto de *El lago de los cisnes* y el *Grand pas de quatre*, en el que cuatro de sus más eminentes figuras femeninas: Mirta Plá, Josefina Méndez, Loipa Araújo y Marta García, lograban adjudicarse el Premio Estrella de Oro como las más destacadas bailarinas del Festival.

A partir de entonces, el Ballet Nacional de Cuba pudo actuar para nuevos públicos hasta entonces privados de su arte: Canadá, 1971; Suiza, 1974; Venezuela, Portugal y Panamá, 1975; República Dominicana y Finlandia, 1976; Jamaica, 1977; victorias que alcanzaron su punto culminante en las presentaciones en 1978 y 1979 en Washington, Nueva York y otras importantes ciudades norteamericanas.

En el aspecto coreográfico la Compañía tuvo desde sus comienzos una línea amplia. Partió del respeto a la tradición romántico-clásica, alentando al mismo tiempo la producción de los coreógrafos contemporáneos. Por ello no fue casual que el repertorio presentado en su función inaugural estuviera integrado por el *Grand pas de quatre*, joya del romanticismo; el II acto de *El lago de los cisnes*, exponente del más puro clasicismo y *La siesta de un fauno*, perteneciente al quehacer renovador impulsado por los Ballets Rusos de Sergio de Diaghilev en las dos primeras décadas del siglo XX.

La forma de concebir la tradición en el ballet cubano ha tenido rasgos muy peculiares, porque está condicionada por sus criterios sobre cuáles son los elementos esenciales para la puesta en escena de una obra de este tipo y cómo deben manejarse estos para lograr que la misma pueda ser mostrada en su forma más pura, sin perder los caracteres que le dieron valor intemporal. Un clásico es justificado cuando los creadores (coreógrafos, bailarines, diseñadores, compositores, libretistas) saben mirar la tradición con ojos contemporáneos. Hacer un clásico no es lograr una reconstrucción histórica de museo, sino posibilitar que el arte del pasado siga apareciendo ante el espectador como una expresión vital. Se trata, en definitiva, de ofrecer una mirada fresca y respetuosa al pasado, pero sin olvidar que el tiempo es otro, los artistas son otros y, sobre todo, que el público también es otro.

El Ballet Nacional de Cuba ha tenido la suerte de contar, en la realización de esta política artística, con el talento y la vasta experiencia de Alicia Alonso, a quien se deben las puestas en escena de todos los grandes clásicos de su repertorio. Sus versiones «desprovistas del polvo del tiempo» –como ella misma las ha definido– han sido decisivas en su histórica tarea de enriquecer la cultura danzaria del pueblo cubano, para la medición de la Compañía en el ámbito internacional y la conquista de premios y distinciones en prestigiosos eventos. Desde sus primeros años de existencia ha llevado a escena obras capitales como *Giselle*, *La bella durmiente*, *Coppélia*, *La fille mal gardée*, *Cascanueces*, o el *pas de deux Don Quijote*. En 1954 realizó el estreno en América Latina de la versión completa de *El lago de los cisnes*, y en 1956 creó *Romeo y Julieta*, sobre la música de Serguei Prokofiev, en su primera escenificación en América.

Oportuno es destacar también cómo varias de esas versiones han enriquecido el repertorio de compañías de gran prestigio en Europa, Asia y América: *Giselle* (Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, 1958); (Teatro Griego de Los Ángeles, Estados Unidos de América, 1958); (Ópera de París, Francia, 1972); (Ballet de Bellas Artes de México, 1976); (Ballet de la Ópera del Estado de Viena, Austria, 1980); (Teatro San Carlo de Nápoles, Italia, 1981); (Ballet Nacional Eslovaco, Bratislava, Checoslovaquia, 1989), (Ballet del Teatro Teresa Carreño, Venezuela, 2008) / *La fille mal gardée* (Teatro de Ópera y Ballet, Pekín, República Popular China, 1964); (Ballet de Bellas Artes de México, 1976); (Teatro Nacional de Praga, Checoslovaquia, 1980); (Ballet de la Ópera de Sofía, Bulgaria, 1985); (Ballet de Cali, Colombia, 1991) / *Coppélia* (Ballet del Teatro Griego de Los Ángeles, Estados Unidos de América, 1957); (Teatro de Ópera y Ballet de Ulan Bator, Mongolia, 1964-65); (Ballet de Bellas Artes de México, 1976) / *Grand pas de quatre* (Teatro de Ópera y Ballet de Pekín, República Popular China, 1964); (Ópera de París, Francia, 1973); (Ballet de Bellas Artes de México, 1976); (Ballet del Gran Teatro de Varsovia, Polonia, 1980); (Ballet de la Ópera de Roma, Italia, 1987); (Ballet de la Ópera de Avignon, Francia, 1988) / *El lago de los cisnes* «II acto» (Ballet de Bellas Artes de México, 1976) / *La bella durmiente del bosque* (Ópera de París, Francia, 1974) y (Teatro alla Scala de Milán, Italia, 1983).

Además de la ya mencionada labor de rescate de la tradición romántico-clásica de siglo XIX y la reconstrucción de algunas de las obras del repertorio histórico –como la exitosa *Dido Abandonada*, de Gasparo Angiolini–, la Alonso ha realizado una trascendente labor coreográfica dentro de estilos y experimentaciones diversas. Ya en 1950 creó *Ensayo sinfónico*, dentro de la línea neoclásica; y un año después obtuvo un resonante éxito con el ballet *Lydia*, drama psicológico sobre música especialmente creada por Francisco A. Nugué. A su catálogo pertenecen, entre otras obras, *El circo*, *Génesis*, *Pretextos*, *Juana, razón y amor*, *En las sombras de un vals*, *Un viaje a la luna*, *La flauta mágica*, *Cuadros en una exposición*, *Desnuda luz del amor,* y varias creaciones con música de Ernesto Lecuona.

Aunque el respeto del ballet cubano por las grandes obras de la tradición ha sido reconocido por el público y la crítica mundiales, también es cierto que ha visto siempre al artista como un testigo de su tiempo. Consecuente con este criterio, durante estas seis décadas de gloriosa historia, se ha fomentado un repertorio en el cual el peso predominante lo tienen las obras contemporáneas y de modo muy especial aquellas que reflejan lo que está pasando en el mundo, las problemáticas del ser humano, tanto individuales como colectivas. Para llevar adelante ese propósito se ha estimulado una línea de creación donde lo contemporáneo se ha manifestado mediante los más diversos contenidos y la más amplia libertad formal. Esta línea ha generado un poderoso movimiento coreográfico que en el Ballet Nacional de Cuba ha encontrado expresión en obras inspiradas en la dramaturgia: *Carmen* (1967), *Un retablo para Romeo y Julieta* (1969) y *Cumbres borrascosas* (1982), de Alberto Alonso; *La casa de Bernarda Alba* (1975), *La corona sangrienta* (1980), *Hécuba* (1981), *Hamlet* (1982), *Fedra* (1984), *Los amantes de Verona* (1986), *Viva Lorca* (1989) y *Teseo y el Minotauro* (2006), de Iván Tenorio; *Nos veremos ayer noche, Margarita* (1971), *Doña Rosita* (1980), de Alberto Méndez; *Las pericas* (1982), de Gladys González; *Dido abandonada* (1988), *Tula* (1988), *Shakespeare y sus máscaras* o *Romeo y Julieta* (2003), *Lucía Jerez* (2008) y *Preciosa y el aire* (2009), de Alicia Alonso; *Cecilia Valdés* (1975) y *Electra Garrigó* (1986), de Gustavo Herrera; *La Cenicienta* (1996) de Pedro Consuegra; y *Aladino* (2001), *El camarón encantado* (2002), *Hansel y Gretel* (2003), *El soldadito de plomo* (2004) y *La eternidad de los cuentos* (2007), de Eduardo Blanco; en coreografías sin argumento como *Elogio de la danza* (1976), *Estudios para cuatro* (1981), *Luna rota* (2002) y *Piezas del tiempo* (2004) de Tenorio; *Concierto en mi menor* (1977), *Prisma* (1978) y *Trino y Trova* (1987), de Herrera; *Entreacto capricho* (1999) de Marta García; *Por favor, no me limites* (2002) de George Céspedes, *Segunda Sinfonía de Johannes Brahms* (2006), de Gonzalo Galguera; *Acentos* (2008) de Eduardo Blanco; y *Serenata goyesca* y *A la caída de la tarde* (2008), de Alicia Alonso; y en experimentaciones de vanguardia como *Espacio y movimiento* (1966) de Alberto Alonso; *Equinoxio* y *Dionaea* (1980), *Involución* (1986), también de Herrera; o *Plásmasis* (1970), *Rara avis* (1978), *Después del diluvio* (1980), *Suite generis* (1988), *Azor* (1990), *Des-ahogo barroco*, *Mal de ángeles, un ballet sin argumento* (1994), y *Sibaris* (1996) de Méndez. Conscientes de que «el arte no tiene patria, pero el artista sí», los coreógrafos cubanos no se han mantenido ajenos a los conflictos del mundo actual. Sin temor a equivocarnos podríamos decir que «nada humano les ha sido ajeno» y cada uno, como testigo de su tiempo, ha dejado su particular visión de esas problemáticas. Las obras *Conjugación* (1970) y *Viet Nam: la lección* (1973), de Alberto Alonso; *Ñancahuazu* (1977), de Tenorio; *Alba* (1982) y *La máscara* (1990), de Herrera; *Mujer* (1974), *Juventud* (1977), *La esperanza del mundo* (1986), y *Yurisleidi o La muchacha de los ojos color de sueño* (1998), de Méndez; el ya mencionado *Génesis* (1978) y *Elegía por un joven (Fabio di Celmo in memoriam)* (2004), de Alicia Alonso; *Libertaria* (2008) de Eduardo Blanco; y *A los confines de la tierra* (2008) de Tania Vergara, se inscriben entre lo más notable de esa tendencia.

Esa visión cosmopolita de la contemporaneidad ha posibilitado que el Ballet Nacional de Cuba haya nutrido también su repertorio con los aportes de relevantes coreógrafos extranjeros como el ruso Mijaíl Fokine (*Las sílfides*, *Petrouchka*, *La muerte del cisne*, *El espectro de la rosa*); el ruso-americano George Balanchine (*Apolo*, *Tema y variaciones*, *Chaikovski –pas de deux–*, *Sylvia –pas de deux–*; *Ballo della Regina* y *Agon –pas de deux–*), la alemana Emmi Kohler Richter (*La nueva Odisea*); el soviético Azari Plisetski (*Canto vital* y *Espartaco* «dúo de amor»); los norteamericanos Jerome Robbins (*En la noche*), William Forsythe (*Step-Text*), Ray Barra (*Elegía*), Yuriko (*Celebraciones*); Karole Armitage (*Concerto conciso*), James Kelly (*Sinfonía para nueve hombres* y *A través de tus ojos*) e Igal Perry (*Nocturno*), los ingleses Antony Tudor (*El jardín de las lilas* y *Cuando las hojas caen*), Ben Stevenson (*Esmeralda –pas de deux–*), Kenneth MacMillan (*Manon –pas de trois–*); Anton Dolin (*Variaciones para cuatro*); los franceses Maurice Béjart (*Bhakti –pas de deux–*, *Webern opus 5*), Roland Petit (*Estudios y preludios*, *Las intermitencias del corazón –pas de deux–*, *Sonata*), Serge Lifar (*Romeo y Julieta –pas de deux–*), Michel Descombey (*La muerte del cisne y Bolivia… Che vive*), Olivier Patey (*La historia del soldado*); el sudafricano John Cranko (*La fierecilla domada –pas de deux–*, *Oneguin –pas de deux–*); los españoles Antonio Gades (*Bodas de sangre*), José Antonio (*El sombrero de tres picos* y *Romance de luna*), María Rovira (*Escape y Extravío*); Juan Carlos Santamaría (*Tablada*), Goyo Montero (*El día de la creación*) y Ramón Oller (*Una rosa, una rosa…*), los canadienses Brian Macdonald (*Tiempo fuera de la memoria*, *Remembranza*, *Prólogo para una tragedia*) y Jean Grand Maitre (*Solitario*); la sueca Elsa Marianne Von Rosen (*Jenny de Westfalia*); los belgas Luk de Layress (*La leyenda de José*, *Tres tangos fáciles*), Luc Bouy (*Primavera*); el chipriota Lambros Lambrou (*Hora de lágrimas*, *Recuerdos*, *Adieu, Amaris*); el checoslovaco Jiri Nemecek (*Hiroshima*, *Medea*); los italianos Vittorio Biagi,

FOTO: JACQUES MOATTI

Cuerpo de baile en *Giselle*, Ballet Nacional de Cuba

(*Pulsaciones*, *La muerte de Cleopatra*), Massimo Morricone (*Orfeo*, *Hors che'l ciel*), Luca Veggetti (*Terpsícore, Amor y Psique*), los argentinos Oscar Araiz (*Cantares*), Rodolfo Lastra (*Dos preludios y Momentos III*), y Jorge Amarante (*Punto de encuentro*).

Desde sus inicios el Ballet Nacional de Cuba ha tratado que el nacionalismo en su arte se exprese cabalmente, de manera profunda. Esa muestra de lo autóctono ha sido lograda a partir del criterio de que el espíritu nacional alcanza su meta más alta cuando es capaz de manifestarse mediante formas estéticas universales. En el período 1948-1959 pueden encontrarse ejemplos ilustrativos de esa aspiración en el quehacer coreográfico de Alberto Alonso, que, aunque realizado en forma de «estampas»: *El solar*, *Quimbisa*, *El pantano* o *Maleficio*, fueron la base de trabajos posteriores de tanta cubanía como *El güije*, *La rumba* o *Manita en el suelo*; de Enrique Martínez (*Fiesta negra* y *Despertar*, con música de Amadeo Roldán y Carlos Fariñas, respectivamente; de Ramiro Guerra (*Toque* y *Habana 1830*, con música de Argeliers León y Ernesto Lecuona, respectivamente); y *Sóngoro Cosongo*, de Cuca Martínez, con música de Félix Guerrero.

La década del setenta marcó una etapa de especial importancia para la historia del ballet cubano, pues en ella se darían a conocer tanto nacional como internacionalmente los creadores que, en las tres últimas décadas, de forma más estable y efectiva enriquecieron el prestigio del repertorio del Ballet Nacional de Cuba y de la línea coreográfica de la e*scuela cubana de ballet*. Alberto Méndez, fecundo creador, y en posesión de una inagotable imaginación, encabeza este grupo, al que pertenecen también Iván Tenorio, que ha volcado en la danza su gran cultura teatral; y durante algún tiempo Gustavo Herrera, que cultivó la línea más directamente vinculada a la expresión folclórica. Estos coreógrafos aunque poseen un amplio registro creador y se han movido individualmente en concepciones estilísticas muy diversas, han contribuido de manera decisiva a expresar esa raigal cubanía heredada de sus antecesores. Sus contribuciones fueron cruciales en la obtención de importantes galardones en eventos competitivos como los Concursos Internacionales de Ballet de Varna, Moscú, Tokío, Osaka, Río de Janeiro, Nueva York y Jackson, y el elogio del público y la crítica en numerosas giras por los cinco continentes.

En lo que se refiere a la búsqueda de lo cubano no pueden dejar de mencionarse títulos como *Tarde en la siesta*, *El río y el bosque* y *Muñecos*, de Méndez; *Rítmicas*, de Tenorio y *Cecilia Valdés*, *Dan-Son*, *Flora* y *Electra Garrigó*, de Herrera. En décadas recientes, *Tributo a José White* y *O-Ye-Ye-O*, de Alberto Alonso, *Sinfonía de Gottschalk*, de Alicia Alonso y *Tiempo de danzón* y *Mojito criollo*, de Eduardo Blanco, han reafirmado esa impronta nacionalista con marcado éxito.

La huella latinoamericana no ha dejado de estar presente también en estos sesenta años de brega profesional del ballet cubano. En el aspecto coreográfico el aporte más sostenido ha sido el de la coreógrafa y bailarina chilena Hilda Riveros, quien durante una década aportó significativos títulos al repertorio de la compañía, algunos de los cuales se mantienen vigentes en las programaciones habituales. Entre sus trabajos más destacados figuran: *El reto*, *Canción de cuna para despertar*, *Evasión*, *En tu mano va mi mano*, *Curva descendente*, *Liquidación de sueños* y *El mandarín maravilloso*. También han sido significativos los aportes de artistas de nuestro continente como José Parés (Puerto Rico), Patricio Bunster (Chile), Renato Magalhaes (Brasil), Oscar Araiz, Rodolfo Lastra, Jorge Amarante y Luis Arrieta (Argentina) y Gloria Contreras, Guillermo Arriaga y Nellie Happee (México). Otros creadores valiosos han contribuido a la diversidad del repertorio del Ballet Nacional de Cuba, y entre ellos sobresalen los cubanos Pedro Consuegra, Jorge Lefebre, Gladys González, Marta García, Rafael del Prado, Gonzalo Galguera, George Céspedes, Tania Vergara y Eduardo Blanco; la ruso-cubana Ana Leontieva y el ruso Azari Plisetski.

Pero aún más trascendente que los reconocimientos al ya de por sí valioso fenómeno de la *escuela cubana de ballet*, ha sido el aporte hecho por esta a la cultura nacional en su conjunto. Porque no debe olvidarse que el Ballet

Nacional de Cuba, al luchar por el florecimiento y la difusión del potencial especialmente danzario, ha estimulado a todo el movimiento cultural del país, al fundir en su quehacer otras genuinas expresiones artísticas. En la lista de esas contribuciones no pueden dejar de mencionarse escritores como José Martí, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cirilo Villaverde, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Onelio Jorge Cardoso, Fina García Marruz, Miguel Barnet o Virgilio Piñera; compositores consagrados como José White, Ignacio Cervantes, Manuel Saumell, Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Gisela Hernández o representantes de disímiles técnicas contemporáneas como Leo Brouwer, Enrique González Mántici, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Sergio Fernández Barroso, Sergio y José María Vitier, Félix Guerrero, Frank Fernández, Juan Marcos Blanco, Rembert Egües, Calixto Álvarez o Juan Piñera; a los pintores René Portocarrero, Servando Cabrera Moreno, Mariano Rodríguez, Marcelo Pogolotti, Luis Martínez Pedro, Umberto Peña y, más recientemente, con un numeroso grupo de artistas plásticos, de las más diversas tendencias, entre ellos Alfredo Sosabravo, Roberto Fabelo, Zaida del Río, Arturo Montoto, Nelson Domínguez y Cosme Proenza; o cineastas y teatristas como Enrique Pineda Barnet, Vicente Revuelta, Adolfo de Luis, Berta Martínez, Nicolás y Nelson Dorr y Armando Suárez del Villar. Mención aparte merecen las fructíferas relaciones establecidas con un valioso grupo de diseñadores integrado, entre otros, por Luis Márquez, Rubén Vigón, Eduardo Arrocha, María Elena Molinet, Salvador Fernández, Otto Chaviano, Julio Castaño, Manolo Barreiro, Ricardo Reymena, Carlos Repilado, Frank Álvarez y Eric Grass, quienes con talento e imaginación han enfrentado exitosamente los retos de la escena contemporánea.

Hermosos exponentes de esas relaciones son muchas de las obras que hoy día el ballet cubano se enorgullece en presentar a los públicos del mundo, no solo como expresión de la cultura cubana, sino también como contribución de esta a la cultura universal. Mediante una colaboración internacional cada vez más creciente, la obra coreográfica del ballet cubano ha ayudado a insertar sus raíces, su mensaje ético y estético en más de una veintena de países de América, Europa y Asia, lo que ha merecido tanto el elogio del público como el asombro de la crítica especializada.

Los éxitos internacionales, individuales y colectivos, obtenidos en ciento setenta y siete giras por sesenta países de los cinco continentes, no han interferido la dedicación del Ballet Nacional de Cuba al pueblo que lo sustenta, sino que, por el contrario, son experiencias artísticas que luego son revertidas en el trabajo de divulgación masiva del arte del ballet. Ejemplo de esto lo tenemos en las actuaciones en ciento cuatro ciudades y pueblos de Cuba, así como innumerables espectáculos didácticos, conferencias y otros trabajos promocionales. De gran importancia ha sido la sostenida labor del programa radial *Ballet*, asesorado por el Ballet Nacional de Cuba, desde 1969; el programa *Ballet Visión*, que durante algunos años, a partir de 1972, llevó el arte de la danza al medio televisivo, tarea que en gran medida ha sido continuada por los espacios *De la gran escena, ¡Bravo!*; y *La Danza eterna*; y la revista *Cuba en el Ballet*, que desde 1970 realiza una importante tarea en la difusión de la historia, la estética y otros aspectos relacionados con el arte de la danza.

Los Cursos Prácticos Internacionales de la *escuela cubana de ballet* (Cuballet), el Plan Psicoballet, con el uso de la danza como medio terapéutico en niños y adolescentes con problemas emocionales y de conducta; el asesoramiento a los planes de Educación Estética en los Círculos Infantiles, o la ayuda al Movimiento de Artistas Aficionados han sido algunas de las tareas llevadas a cabo exitosamente durante estos años.

En 1960 el Ballet Nacional de Cuba organizó el I Festival Internacional de Ballet, el cual durante sus cuarenta y nueve años de fecunda existencia, posible gracias al don aglutinador de Alicia Alonso y al inalterable apoyo de los organismos culturales del Estado cubano, ha sabido mostrarse como una cita del mejor arte, que en cada una de sus celebraciones logra engrandecer su bien ganado prestigio. El Festival ha puesto siempre su énfasis en un aspecto particular, lo cual ha enriquecido su quehacer de manera permanente. Con un carácter no competitivo, el Festival ha permitido al público cubano disfrutar de las actuaciones y la obra de renombradas figuras de la danza mundial y a la vez mostrar a las personalidades visitantes el desarrollo alcanzado por nuestro ballet. Baste decir que en el mismo han participado sesenta y tres compañías extranjeras, y cerca de un millar de invitados (bailarines, coreógrafos, pedagogos, diseñadores, solistas y compositores musicales, técnicos escénicos, críticos y observadores) de sesenta países de los cinco continentes. A su saldo hay que añadir el estímulo brindado a la creación, tanto de coreógrafos cubanos como extranjeros, representantes de las más diversas y valiosas tendencias del arte danzario contemporáneo, lo que se demuestra en el haber propiciado el estreno de ochocientas ochenta obras, doscientas diecinueve con carácter mundial.

El Ballet Nacional de Cuba, después de estas seis décadas de fecunda brega, se enfrenta al futuro con la seguridad que le brinda su propio presente. Consolidado como uno de los más prestigiosos conjuntos danzarios a nivel mundial y máximo exponente de la *escuela cubana de ballet* ha logrado preservar la sólida tradición creada por las diferentes generaciones que coexisten en su elenco, como intérpretes o pedagogos, con una pléyade de jóvenes que se han incorporado a sus filas, egresados de la Escuela Nacional de Ballet. En Cuba el relevo se ha garantizado como parte de un lógico desarrollo, sin rupturas generacionales ni la pérdida de las excelencias que le han valido los más cálidos reconocimientos del público y la crítica especializada. Uno de los aspectos más asombrosos para los observadores de todas partes del mundo

FOTO: NANCY REYES

Anette Delgado y Elier Bourzac en *Cascanueces*, Ballet Nacional de Cuba

que nos visitan o presencian los espectáculos de la compañía en sus giras por el extranjero, es el extraordinario potencial de su elenco masculino, fenómeno definido como algo único en estos tiempos en que en otras latitudes se habla tanto de «la crisis de los talentos» y no pocas barreras de prejuicios entorpecen aún la incorporación de los hombres a la danza profesional.

> Los bailarines cubanos... ostentan su virilidad como una capa de honor, como la corona de laureles de los vencedores de las antiguas Olimpiadas, escribiría en su libro sobre Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba el afamado crítico norteamericano Walter Terry, después de verlos en su primera visita a Nueva York, en el verano de 1978.

Una inteligente política de dirección artística ha incentivado una cantera de jóvenes, cuyo talento se había avizorado desde la etapa escolar y que al incorporarse a la Compañía se ha nutrido e inspirado en la rica experiencia de sus predecesores. El fenómeno, iniciado a partir de la primera promoción de la Escuela, en 1968, y que alcanzó notables triunfos en el período de 1970-1990, se ha consolidado en el presente de una forma que ha sobrepasado los cálculos más optimistas: «Hasta ahora las bailarinas eran las joyas de la compañía, ¡hoy los muchachos les están arrebatando las palmas!». La anterior afirmación de la crítico Gilberte Cournand, en el diario *Le Parisien*, en ocasión de una visita de la Compañía a la capital francesa hace algunos años, es verdad evidente en cada desempeño actual de la falange masculina de nuestro Ballet, donde es posible admirar una amplia gama de personalidades, que concilian armoniosamente la individualidad con el patrón de la *escuela* de la cual son exponentes. Una sólida formación académica, ductilidad estilística –tanto en la vertiente romántico-clásica como en las de mayor contemporaneidad–, virtuosismo y ataque en la ejecución de los solos, habilidad y fineza en el trabajo de *partenaire*, junto a la elegante virilidad y la armónica integración étnica, son rasgos que definen al bailarín cubano de hoy. Una pléyade de jóvenes bailarinas, de gran poderío técnico y artístico, con quienes comparten sus actuaciones escénicas, permiten a los públicos de Cuba y del extranjero, encontrar en sus desempeños artísticos nuevos rostros para Giselle y Albretch, Odette-Odile y el Príncipe Sigfrido, Kitri y Basilio, Swanilda y Franz, Aurora y el Príncipe Desiré, o Lisette y Colin, por solo citar los ejemplos más relevantes.

La creación de seiscientas sesenta y dos obras coreográficas, de ellas cuatrocientas setenta y una con carácter de estrenos mundiales, y la obtención de mil ciento noventa galardones de carácter artístico, social y político, de los cuales setecientos noventa tienen carácter nacional y cuatrocientos internacional, representan una labor asombrosa y enaltecedora.

Este es, a grandes rasgos, el saldo que arrojan seis décadas de ballet profesional en Cuba. «Bellas floraciones» del talento de todo un pueblo, de la inquebrantable fe de un grupo de forjadores y de una sabia política artística que, en «universal vibración», como reclamara Don Fernando Ortiz, ha sabido valorar la herencia del pasado, cumplimentar los deberes de su tiempo y los reclamos no menos imperiosos del futuro.

Notas

1 Texto de una carta reproducida en el programa del estreno del ballet *Toque*, el 9 de febrero de 1952.
2 Ángela Grau: Entrevista a Alicia Alonso, en Periódico *Redención*, La Habana, junio de 1947.
3 Fernando Alonso: Manifiesto publicado en el programa de la primera fiesta de fin de curso de la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, La Habana, 1 de diciembre de 1950.
4 Revista *Bohemia*, La Habana, 29 de enero de 1950.
5 Emma Peréz: «Alicia Alonso: una tempestad que sacudió a Europa», en revista *Gente*, La Habana, 11 de octubre de 1953.
6 «Dirígese Alicia Alonso al doctor Guillermo de Zéndegui», en *Diario de la Marina*, La Habana, 17 de agosto de 1956.

El **Royal Ballet** y los vencimientos del espacio

Roberto Méndez Martínez

FOTOS: ENRIQUE DE LA OSA

Presentaciones del Royal Ballet en Cuba

HACE CASI CUATRO DÉCA-das de aquella tarde camagüeyana, cuando mi padre me llevó a un cine de barrio para contemplar el filme *Una noche inolvidable* –traducción *kitsch* del original *Una noche con el Royal Ballet*– . A pesar de sobresaltos y cortes frecuentes, pues la copia no estaba en demasiado buen estado, disfrutamos de una función singular, que incluía los ballets *Las Sílfides, La Valse*, un pirotécnico *pas de deux* de *El Corsario* a cargo de las estrellas del filme: Margot Fonteyn y Rudolph Nureyev y el divertimento *Bodas de Aurora.* Confieso que salí absolutamente deslumbrado de aquella sala, pero a la vez, con una sensación de imposible: era demasiado remota la probabilidad de que yo pudiera asistir a una función de tal compañía. Mas la realidad tiene sus humoradas, contra todo pronóstico he podido asistir a las presentaciones en La Habana de esa agrupación y aunque ya no soy el mismo de entonces, la fascinación ha sido idéntica.

No es cierto que en Cuba resultara totalmente desconocido el ballet inglés. Basta con revisar viejos programas y periódicos para recordar que en La Habana de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo actuaron varias veces Alicia Markova y su *partenaire* Antón Dolin y que en una de esas ocasiones causaron la admiración del poeta José Lezama Lima, quien les dedicó una singular página en su sección «Sucesivas» del *Diario de la Marina.* Por otra parte,

si bien el Ballet Alicia Alonso tenía nexos poderosos con la *escuela rusa* antigua, no hay que olvidar que en la compañía permaneció unos años la maestra y coreógrafa Mary Skeaping, quien montó para ella sus versiones de *Cascanueces* (1953) y *El lago de los cisnes* (1954). En los Festivales Internacionales de Ballet de las últimas décadas, el público pudo admirar a notables bailarines ingleses como Maina Gielgud, Jonathan Kelly y Elaine Mc Donald, sin olvidar que fue el crítico británico Arnold Haskell el primero en señalar no solo los méritos del Ballet Nacional de Cuba, sino los rasgos de «una manera cubana de bailar».

A pesar de todo eso, hasta hace muy poco tiempo, una buena parte de los espectadores y los especialistas de ballet en la Isla acostumbraban a referirse a la *escuela inglesa* como algo frío, distante y que poco o nada tenía que ver con nuestra sensibilidad. Sin embargo, el público cubano, uno de los más sensibles y mejor entrenados para apreciar ballet en América pudo romper tales esquemas al presenciar las presentaciones que el Royal Ballet londinense ofreciera entre el 14 y el 18 de julio.

Apenas cinco funciones, de programas extensos pero muy bien balanceados, permitieron romper tales esquemas. Fue posible contemplar a una *troupe* excelentemente disciplinada en la añeja técnica del ballet. Hasta el último de sus componentes se caracteriza por la limpieza de sus ejecuciones, la fluidez que deriva del cuidadoso *legato* o encadenamiento de un paso con otro y, si bien no hay en ellos atisbo de grandilocuencia o sobreactuación, tienen un modo sutil de enunciación dramática que permite expresar cualquier emoción con muchísimos matices y resonancias. Si esto fuera poco, hay que acreditar también la exquisitez de su musicalidad: en las obras presenciadas no se observa tensión alguna entre el sonido y los intérpretes, nunca tenemos la sensación de que los bailarines estuvieran contando los tiempos o subordinando la labor del director de orquesta a sus excelencias como virtuosos, por el contrario, había un ajuste perfecto entre cada paso o gesto y el acorde previsto para acompañarlo.

El balletómano local, como el de otras latitudes, valora muchísimo la exhibición técnica –a veces pirotécnica– que deriva de la ejecución de ciertos baluartes del clasicismo danzario. Los intérpretes del Royal Ballet no lo defraudaron, más aún, demostraron no ser una escuela cerrada, pues su desempeño en algunos *pas de deux* junto a primeras figuras del Ballet Nacional de Cuba durante la gala de homenaje a Alicia Alonso evidenciaron que son mayores las similitudes que las barreras entre academias que derivan de un tronco común: una tradición que viene de los ballets de Diaghilev y más lejos aún, de las centenarias escuelas rusa, francesa e italiana. Baste con el ejemplo de ese *Don Quijote* interpretado por Tamara Rojo y Joel Carreño para referirse a la excelencia obtenida en ese intercambio, cuyos mayores kilates no estaban en las piruetas y *fouettés* espectaculares, sino en el cuidado estilístico y en la novedad que los artistas lograban insuflar en pieza tan conocida.

En lo personal, me resultó muy atractiva la presentación del *pas de deux* de *Giselle* por Leanne Benjamin y Johan Kobborg, a partir de la versión que Marius Petipa realizara en Rusia, sobre el original de Coralli y Perrot, la nobleza del bailarín, su capacidad para colocar en primer plano el desempeño de su compañera y, en ella, el perfecto balance, seguridad de puntas y cuidado de los detalles que exige esta pieza paradigmática del romanticismo, nos dieron una idea de cómo pudieron contemplar nuestros antepasados la ejecución del rol por Anna Pavlova, quien, precisamente, basaba su interpretación también en esta versión.

Una de las características de la escuela inglesa es el interés de sus coreógrafos en forjar espectáculos derivados de grandes piezas literarias que permitan no solo trabajar intensamente con la psicología de los personajes, sino traducir un ambiente con la mayor exquisitez posible, al asociar la música, adecuadamente escogida y trabajada, con diseños de vestuario y decorados que nada escatiman para hacer más elocuente el trabajo de los intérpretes. Así sucede con *Un mes en el campo*, coreografía de Frederick Ashton (1904-1988), cuya labor resultó ser la piedra angular en la fundación del Royal Ballet.

Derivada de un drama de Turguéniev, la acción de sus cinco actos se «comprime» en poco más de cuarenta minutos de intenso baile dramático, acompañado por obras de la juventud de Chopin, orquestadas especialmente por Lanchberry. La danza es allí tan expresiva que apenas necesita de la alternancia de baile y pantomima, como ocurre en otros ballets narrativos y los intérpretes se entregan a eso que el mismo coreógrafo ha llamado una «estructura operática», en la que alternan los grandes pasajes de danza semejantes a las «arias» con pequeños interludios que son como «recitativos». Dentro de los dos elencos de intérpretes que ejecutaron la obra entre nosotros es preciso recordar la cuidadísima interpretación de Alexandra Ansanelli en el rol protagónico de Natalia, así como la de Ivan Putrov en el inconstante Beliaev y la del rol secundario de Kolia por el gracioso y versátil Paul Kay.

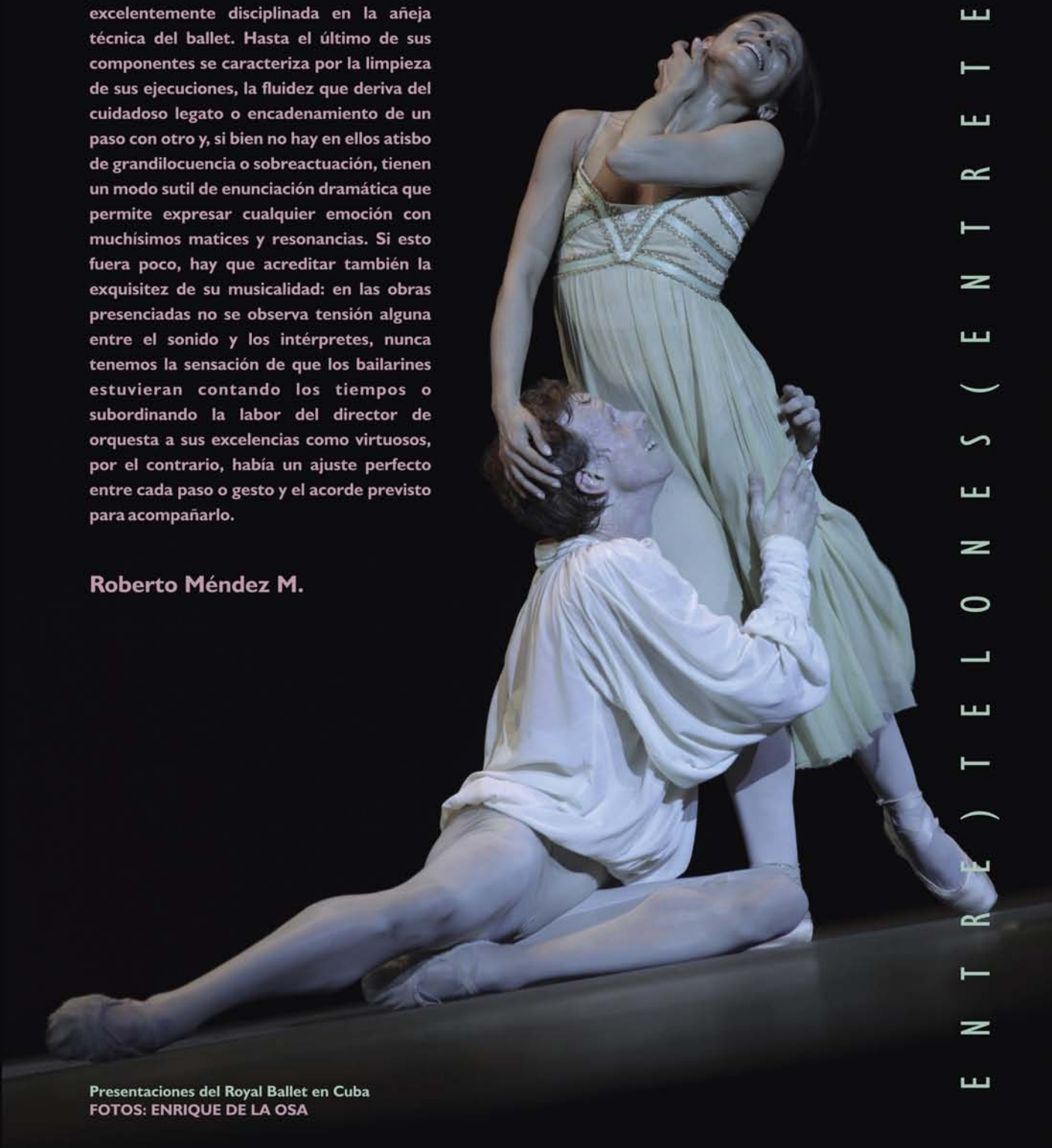
Si Ashton apuesta en su pieza por una especie de sereno y luminoso neoclasicismo, otro coreógrafo emblemático del Royal Ballet, Kenneth Mac Millan (1929-1992), se inclinó hacia un romanticismo que no pierde vigencia con su *Manón*, versión de la novela del Abate Prevost sobre música de Jules Massenet orquestada por Leighton Lucas. Este ballet, cuyos tres actos ocupan toda una velada sin que en momento alguno nos parezca excesivo, es capaz de contrastar pasajes luminosos, como el *pas de deux* de la alcoba, en la segunda escena del primer acto, con la atmósfera siniestra del puerto que abre el tercero, todo coronado por la escena fantasmagórica del pantano que cierra la obra con una efectividad dramática alucinante.

Fue precisamente en esta obra, que tanto exige de los intérpretes en el cuidado de la técnica pero al servicio de la expresión dramática, donde,

El Royal Ballet en Cuba

EN APENAS cinco funciones, de programas extensos pero muy bien balanceados, fue posible contemplar a una trouppe excelentemente disciplinada en la añeja técnica del ballet. Hasta el último de sus componentes se caracteriza por la limpieza de sus ejecuciones, la fluidez que deriva del cuidadoso legato o encadenamiento de un paso con otro y, si bien no hay en ellos atisbo de grandilocuencia o sobreactuación, tienen un modo sutil de enunciación dramática que permite expresar cualquier emoción con muchísimos matices y resonancias. Si esto fuera poco, hay que acreditar también la exquisitez de su musicalidad: en las obras presenciadas no se observa tensión alguna entre el sonido y los intérpretes, nunca tenemos la sensación de que los bailarines estuvieran contando los tiempos o subordinando la labor del director de orquesta a sus excelencias como virtuosos, por el contrario, había un ajuste perfecto entre cada paso o gesto y el acorde previsto para acompañarlo.

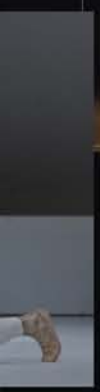
Roberto Méndez M.



Presentaciones del Royal Ballet en Cuba
FOTOS: ENRIQUE DE LA OSA

Royal

Ballet



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

a mi juicio, más brillaron las estrellas invitadas de la compañía: Carlos Acosta y Tamara Rojo. Ella es una bailarina muy segura, en pleno dominio de sus facultades técnicas y con una capacidad particular para la expresión lírica, sin impostaciones ni caricaturas y su *partenaire* sabe hacer uso en esta obra de lo mejor de su formación en el ballet cubano unido a su aprendizaje de las virtudes de la escuela inglesa. No es preciso alabar su prestancia, su habilidad en el trabajo de dúo, su resistencia, su vigor; son cualidades que ya acompañan su nombre cuando va pasando para él la etapa del virtuosismo externo y fácil para entrar en una fecunda madurez. Ambos otorgaron a *Manón* un toque singular que debe registrarse entre las grandes interpretaciones de esta obra que tiene ya unas tres décadas de estrenada.

No debe derivarse de estos juicios que la compañía basa su éxito en la continua reposición de obras clásicas del repertorio universal o que fueron creadas para ella hace décadas. La expresión contemporánea tiene en su seno una fuerza notable. Basta con contemplar una pieza como *Chroma,* esa coreografía de Wayne Mc Gregor derivada de sus reflexiones tras la lectura de *Mínimum,* de John Pawson, en la que se propone lograr nada menos que un espacio en el que el cuerpo se hace enteramente arquitectónico. Al propio tiempo, al crear volumen o volúmenes de tono para que la coreografía habite, el cuerpo puede comportarse como una frecuencia de color… con exclusión del blanco.

Parte del placer que esta obra suscita deriva de la contemplación del propio proceso conceptual que la genera: Mc Gregor lee a Pawson y se fascina con su concepción del minimalismo en arquitectura, concibe su coreografía, pero precisa que sea este mismo, quien jamás ha hecho diseños para la escena, el que conciba la maqueta del espacio en que se moverán estos personajes. Pawson, que acaba de diseñar una abadía benedictina minimalista procura elaborar en varias maquetas «el mejor contenedor posible de luz y movimiento» a partir de que sea la perfecta expresión del «vacío blanco».

El proyecto incluyó también al compositor Joby Talbott, no solo porque se emplearan piezas suyas ya existentes, sino porque debió arreglarlas y dotarlas de una nueva unidad para el fin deseado.

La concepción de *Chroma* supone una férrea unidad que va desde el empleo regulado e intencionado de la luz, hasta la participación de los bailarines, que en este caso no trabajan a partir de «personajes» o psicologías particulares, sino son cuerpos desplazados por un imperativo cromático y musical. El resultado no es el tradicional ballet «abstracto» del que usaron y abusaron los neoclásicos, sino algo mucho más elocuente y que obliga al espectador a presenciarlo varias veces para obtener todo el placer posible de este discurso radicalmente audaz.

Resulta imposible en pocas líneas resumir la riqueza de las presentaciones del Royal Ballet entre nosotros: haría falta espacio para destacar el encanto de una pieza aparentemente menor: *Les lutins*, concebida por Johan Kobborg, bailarín de la compañía, o la dramática ejecución del *pas de deux Farewell*, por Mara Galeazzi y Thiago Soares. Aún así, muchas cosas quedan en el tintero.

El proceso de internacionalización del ballet, que comenzara en el siglo XX, se ha profundizado en nuestros días. Cuando aseguramos que el Royal Ballet es una compañía inglesa, nos estamos refiriendo a una escuela particular, a un modo de crear e interpretar, pero en ella caben intérpretes nacidos en Brasil, Zimbawe, España y hasta una de las grandes maestras de la escuela cubana: Loipa Araújo. No procede, pues, ese determinismo geográfico con que a veces se ha querido delimitar a la danza. En el Royal Ballet hay también una porción sensible de la cultura cubana.

Cuánto hubiera apreciado Lezama estas funciones, quizás hubiera vuelto a descubrir, como en aquella función de la Markova:

> Fijas estructuras que se deshacen o reconstruyen, que comprueban su agilidad o se sumergen; modeladas estructuras cerradas como esculturas, como seguros vencimientos del espacio.[1]

NOTA

1 José Lezama Lima: «Sucesiva o las coordenadas habaneras», en *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, p. 294.

FOTO: CORTESÍA DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA

Isabel Blanco, Leonor Rumayor y Dulce M. Vale en *Amanda*, Danza Contemporánea de Cuba

Ismael S. Albelo

Cincuenta años de Danza **Contemporánea** en Cuba

Introducción

SI HACE MEDIO SIGLO SE HUbiera preguntado alguien en Cuba qué era «danza contemporánea» la respuesta sería un gran signo de interrogación. Cuando más alguien podía encogerse de hombros y preguntar: «¿y eso, qué cosa es?»

Podría tener igual respuesta cualquier interrogante sobre la danza profesional cubana, pues –salvo el Ballet Alicia Alonso entre 1948 y 1956 o compañías inestables de revistas musicales, *shows* de cabarés y televisión– la Isla del danzón, el mambo y el cha-cha-chá no poseía un movimiento danzario nacional coherente.

Hoy día la respuesta puede que no brinde información especializada, pero los cubanos conocen qué cosa es danza contemporánea, cuáles son sus compañías, quiénes son los bailarines, los coreógrafos y las obras que han hecho reconocida esta manifestación dentro y fuera del país.

Antecedentes

A pesar de que ya habían surgido Isadora Duncan, Mary Wigman, Kurt Joos, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey y el movimiento de la danza moderna se expandía por Alemania, Estados Unidos y México, Cuba desconocía esta manifestación en la primera mitad del siglo XX.

Algunos de esos pioneros habían visitado y actuado en La Habana. Presumiblemente en 1916 Isadora pasó por esta ciudad y, a juzgar por sus memorias, bailó de modo peculiar para un muy reducido y especial auditorio. Refiere la Duncan:

> llegamos a un café típico de La Habana. Encontramos allí el abigarramiento de morfinómanos, cocainómanos, fumadores de opio, alcohólicos y otros desechos de la vida. […] Dirigí la mirada a un hombre pálido y de aspecto alucinado, mejillas cadavéricas y ojos feroces. Me sorprendió oír allí los *Preludios* de Chopin tocados con maravilloso arte. Lo contemplé durante un rato y luego me acerqué a él, pero no podía pronunciar sino palabras incoherentes. Mi ademán llamó la atención de todo el café y, como sabía que era completamente desconocida, me entró el deseo fantástico de bailar para aquel extraño concurso. Me envolví en mi capa, di algunas instrucciones al pianista y bailé al ritmo de algunos de los *Preludios*. […] Estuve bailan-

do hasta el amanecer, y cuando terminé me abrazaron. Me sentía más orgullosa que en ningún teatro…[1]

La Denishawn bailó en Cuba con el Ziegfeld Follies en 1928, Ana Duncan actuó en 1930, y las compañías de Ted Shanw en 1937, Kurt Joos en 1940 y Martha Graham en 1941 también tuvieron efímeras presentaciones en la capital cubana. Pero es precisamente de la Graham que llega la primera y fundamental influencia para la contemporaneidad danzaria en el país, a partir de un alumno que quedó flechado por esa libertad de movimiento del cuerpo.

Ramiro Guerra

En medio de la Cuba republicana de los cuarenta, dedicarse a la danza como profesión era un riesgo suicida, mucho más si se trataba de un hombre, pero Ramiro Guerra siempre ha hecho honor a su apellido. La única posibilidad de estudiar danza estaba en la Academia de Ballet de Pro-Arte Musical, donde ingresa en 1943 y estudia con Alberto Alonso, pero el sistema académico no tenía que ver mucho con su personalidad y entonces conoce a Nina Verchinina, bailarina de los Ballets Rusos del Coronel de Basil, quien impartía clases en La Habana. La Verchinina tenía un modo muy especial de entrenamiento, con trabajos en el piso y estructuras variables que al «guerrero» Ramiro le pareció interesante.

Nina lo incluye en la nómina de la compañía de Basil en 1946 y allí, como cuerpo de baile, inicia su vida profesional en la danza, aunque no sería en la Cuba machista y homofóbica de los cuarenta, sino en una gira por Brasil y Estados Unidos. En este último país conoce de la existencia de Graham, Humphrey, Weidman y Limón, y abandona los ballets rusos para quedarse a estudiar este tipo de danza. En la escuela de Graham permanece durante un año, pero las condiciones económicas lo hacen regresar a La Habana en 1948. Sin embargo, ya su suerte estaba decidida: sería bailarín a toda costa, pero ide danza moderna!

Ni las condiciones económicas ni las sociales eran adecuadas en Cuba para lograr sus sueños. Los intentos por introducir la contemporaneidad en su país fueron frustrantes: teatros vacíos, público que abucheaba, incomprensión oficial… pero sobre todo tenía una vital necesidad de expresarse con su cuerpo y de colocarnos en la vanguardia danzante.

Esto pudo realizarse solo en 1959, cuando la justicia tomó el poder en Cuba. Se funda el Teatro Nacional de Cuba, primera institución estatal para dirigir la cultura y llaman a Ramiro para dirigir el Departamento de Danza Moderna, que se constituye el 25 de septiembre de ese año, siendo la primera institución de este tipo en el país.

CC Canillitas, Danza Contemporánea de Cuba

Conjunto Nacional de Danza Moderna

El Departamento se inicia con algunos bailarines que habían trabajado en cabarés y espectáculos musicales, otros captados mediante audiciones y sin la menor idea de lo que era la danza moderna, pero sus cuerpos les decían «baila, baila, baila». Un hecho notable es la integración racial de sus fundadores y el volumen de hombres que ingresaron en esta primera audición. Ramiro los formaría con sus influencias de la modernidad norteamericana, pero integraría sabiamente las calidades del movimiento cubano, sincretismo de español y africano, con pizcas de Asia y Europa; incluye la percusión yoruba en las clases y prepara un programa variado para el debut de la agrupación.

Como su máxima consecuencia artística se crea el Conjunto Nacional de Danza Moderna, dirigido también por Ramiro Guerra. Su primera presentación se efectuó en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba el 18 de febrero de 1960 y estaba compuesta por dos obras del director y coreógrafo fundamental: *Mulato* (música del cubano Amadeo Roldán y diseños de Andrés Guerra) y *Mambí* (música del también cubano Juan Blanco, textos del Poeta Nacional José Martí y diseños de Zilia Sánchez), además de *La vida de las abejas,* de Doris Humphrey, presentada por la norteamericana Lorna Burdsall, quien desde finales de los años cincuenta vivía en Cuba y se había entrenado en los Estados Unidos con algunos de los más importantes pioneros de la danza moderna.

Ramiro tuvo la enorme responsabilidad de entrenar y educar a esos bailarines no solo en la disciplina corporal, sino –y sobre todo– en el estudio y la comprensión de los códigos intelectuales y científicos de la danza moderna y, más allá, del arte contem-

FOTOS: GERARDO IGLESIAS

Julio Iglesias en *Breath fragment*, Danza Contemporánea de Cuba

poráneo y universal. Su principal contribución, amén de su carácter pionero y fundacional, fue la de haberle dado a esta manifestación profesional un carácter identitario y mundial, superponiendo temas y acciones eternas con la idiosincrasia cinética del cubano, sus tradiciones y costumbres, sin caer en tipicismos folcloristas ni imágenes turísticas. De su talento como coreógrafo surgieron piezas como *El milagro de Anaquillé*, *Suite yoruba*, *Rítmicas*, *La rebambaramba*, *Improntu negro*, *Orfeo antillano*, *Medea y los negreros*, *Chacona*, *Entreacto barroco*, títulos que dan fe de su intención por insertar lo cubano con lo universal.

Al impulso inicial de Ramiro se unió el conocimiento de Lorna Burdsall y hacia 1962 la llegada de importantes maestros mexicanos y norteamericanos que cohesionaron y estructuraron junto a Guerra una filosofía estética para nuestra danza moderna. Nombres como los de Elfreide Mahler, Waldeen de Valencia, Elena Noriega, Rodolfo Reyes y Manuel Hiram unieron fuerzas con los cubanos para vivir el crecimiento de bailarines como Eduardo Rivero, Santiago Alfonso, Irma Obermayer, Silvia Bernabaeu, Perla Rodríguez, Pablo Trujillo, Isidro Rolando, Ernestina Quintana, Clara Luz Rodríguez, Arnaldo Patterson… lista interminable que se convertiría en la de los coreógrafos y maestros de las generaciones subsiguientes. Muchos de los invitados extranjeros dejaron sus obras en el repertorio, que junto al ya existente, se presentaron en giras por Europa.

Este proceso de consolidación llevó a Ramiro en 1971 a crear *El decálogo del Apocalipsis*, obra que se desarrollaba en los exteriores del Teatro Nacional de Cuba –cuya construcción aún no se había concluido– donde los bailarines además cantaban, decían textos y se hacía una fuerte crítica al burocratismo y otros males de la oficialidad de la sociedad moderna. El mensaje y una nefasta tendencia de la cultura cubana conocida como el «quinquenio gris», fueron suficientes para que el entonces Consejo Nacional de Cultura vetara el estreno de la obra, hecho ante el cual Ramiro cesó como director del Conjunto después de catorce años y se refugió en su casa por siete años, los cuales dedicó a investigar y escribir importantes artículos, ensayos y libros sobre la danza en general, que tuvieron que esperar muchos años para su publicación.

Así se cerró la etapa fundacional, con un violento corte justo en los momentos en que ya se atisbaba la presencia de una estética diferente a lo meramente nacional y que en muchos sentidos se anticipaba a lo que después se conocería como danza-teatro.

El Conjunto entró en un proceso de inestabilidad directiva, que pasó desde las manos de bailarines como Lorna Burdsall hasta la de funcionarios profesionales… ¡y hasta cantantes de ópera! En 1974 cambió su nombre por Danza Nacional de Cuba hasta que en 1987 tomó el definitivo de Danza Contemporánea de Cuba que aún mantiene como continuadora de la llamada compañía-madre.

Escuela Nacional de Danza

A pesar que desde 1962 se había fundado la Escuela Nacional de Arte, entre las disciplinas no se incluía aún la danza moderna ni el folclore, no obstante la preparación de Ramiro a los jóvenes bailarines en las filas del Conjunto Nacional de Danza Moderna. Los éxitos de la compañía, tanto dentro como fuera del país, exigían una continuidad pedagógica, como sucedía con el ballet, por lo cual en 1965 se abrió la especialidad conjunta de Danza Moderna y Folclore, pues sus fundadores veían una relación cinética entre ambas en el caso cubano, lo que hasta hoy se mantiene.

Su primera directora fue la norteamericana Waldeen de Valencia, quien residía en México y luego de abandonar el cargo en Cuba regresó a la tierra azteca donde murió. En el *staff* de profesores se encontraban Burdsall, Mahler y otros maestros norteamericanos y mexicanos, además de cubanos como Teresa González, Tomás González, Alberto Pedro, etcétera.

Los nexos compañía-escuela no fueron inicialmente amistosos. No obstante, la preparación académica llevó a que en la primera promoción

de 1971 egresaran bailarines con inquietudes coreográficas como Rosario Cárdenas, y excelentes intérpretes como Dulce María Vale y Regla Salvent. La entrada de estos jóvenes a la entonces única compañía contemporánea en Cuba, coincidiendo con la salida de Guerra de su dirección, posibilitó el desarrollo de una nueva estética en la esfera profesional.

Hay que señalar que, aunque los alumnos de esta escuela –que todavía existe, como todas las escuelas del país, con carácter totalmente gratuito y subsidiada por el Estado– reciben los conocimientos de ambas ramas de la danza, en los cursos finales se separan según sus intereses y condiciones en las especialidades de Danza Contemporánea y Danza Folclórica.

La enseñanza se complementa con materias pedagógicas y de composición, por lo cual los alumnos también están capacitados para ser maestros y coreógrafos, además de vencer la escolaridad común a todos los cubanos, hasta egresar con títulos de Bachilleres en Humanidades.

Inicialmente, el plan de estudios contemplaba seis cursos continuos y la única escuela era la Nacional radicada en La Habana. Los alumnos eran escogidos en audiciones realizadas por todo el país y viajaban a la capital para realizar sus estudios. Pero en 1975 se reestructuró la enseñanza artística y la carrera se dividió en dos niveles: nivel elemental, con tres años de duración, y nivel medio, con otros tres años. El nivel elemental incluía la escolaridad de los grados séptimo, octavo y noveno, mientras el nivel medio respondía a la enseñanza superior con los grados décimo, onceno y duodécimo.

A partir de aquí se crearon escuelas elementales en todas las capitales provinciales del país cuyos alumnos, también escogidos mediante audiciones, aplicaban al nivel medio –que permaneció por muchos años sólo en la Escuela Nacional de La Habana– mediante un examen denominado «pase de nivel» donde se eligen los más aventajados para concluir esta etapa final. Con el tiempo, se crearon otras escuelas de nivel medio para responder a las necesidades de algunas provincias.

Carmen, Danza Contemporánea de Cuba

Danza Nacional de Cuba

Con la salida de Ramiro Guerra del Conjunto Nacional de Danza Moderna y la entrada de los primeros egresados de la Escuela Nacional de Danza se produce el encuentro entre la generación fundadora y la más joven hornada de bailarines, preparados con un entrenamiento más específico pero con menos experiencia.

Habiendo sido Ramiro el coreógrafo principal durante catorce años –aunque algunas de sus obras se mantuvieron en el repertorio posterior– los bailarines formados por él fueron asumiendo paulatinamente la creación de nuevas piezas. Estos son los casos de Eduardo Rivero Walter –quien ya había estrenado *Okantomí* en 1970–, Arnaldo Patterson, Gerardo Lastra, entre otros que tenían fuerte influencia de la estética del Maestro y en sus temas se enlazaban con los sincréticos o de antecedentes de origen africano, aunque también trataban asuntos clásicos o de actualidad.

Sin embargo, la llegada de Víctor Cuellar a la ya nombrada Danza Nacional de Cuba fue decisiva en el sentido de vincular los tiempos de Ramiro con una completa identidad nacional, para algunos «demasiado nacional». Formado de manera muy ecléctica, Cuellar había trabajado en varias agrupaciones de espectáculos, compañías clásicas y experimentales. Su trabajo con la compañía-madre trajo títulos antológicos como *Panorama de la música y la danza cubanas*, *Michelángelo*, *Fausto (escena para bailarines),* entre otros.

Aunque no fue regla absoluta, muchos críticos e investigadores han reprochado el período de Cuellar en Danza Nacional como demasiado folclorista, con una muy evidente influencia de la danza de origen africano y de la mitología afrocubana. Sin duda, analizadas sus más famosas piezas, estas raíces de la cultura cubana están muy evidenciadas en buena parte de su repertorio, pero si se miran otras como *Michelángelo*, la cual parte del hombre común que sale de la platea del teatro para recorrer sus más acuciantes problemas existenciales hasta cobrar la inercia estatuaria del famoso *David,* de Miguel Ángel, símbolo del joven que vence obstáculos y sale victorioso, vemos que esta afirmación no puede ser absoluta.

En estos años otros «Davides» empiezan a dar sus primeros pasos como coreógrafos, todos graduados de la Escuela Nacional de Danza. Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Narciso Medina estrenan obras como *Mariana, Dédalo o Metamorfosis* –respectivamente–, se inician en el diseño espacial del movimiento y más tarde producirían una verdadera transformación en la danza moderna cubana, haciéndola pasar a un estadío de verdadera contemporaneidad. No se puede negar la influencia que ejerció en ellos la llegada a Cuba –por diferentes vías– de materiales de la dan-

za-teatro alemana, en especial el *Café Müller* de Pina Bausch. Corría la década de 1980.

AsíSomos, la primera agrupación independiente

Lorna Burdsall había dejado Danza Nacional de Cuba para dedicarse íntegramente a la formación de bailarines en la Escuela Nacional de Danza. Allí trabajó con varias generaciones en diversas materias curriculares, sobre todo Composición y Técnica de la Danza Moderna. Para la graduación del curso 1981-1982, la Burdsall contaba con un grupo excepcional de estudiantes, no tanto en lo físico sino porque –en su propio decir– «era especialmente responsable, creativo y entusiasta».[2] Venía con su maestra desde el curso anterior y para la graduación diseñaron un programa íntegramente compuesto por obras suyas anteriores y estrenos, entre los cuales aparecía una pieza de cuarenta minutos que todos coincidieron en llamar *AsíSomos*.

La obra, estrenada antes del final del curso en octubre de 1981, resultó ser la primera escisión en el paso habitual de los graduados de la escuela, que entraban directamente en la compañía nacional. Lorna logró que ese grupo formara el primer proyecto independiente de danza contemporánea en Cuba, que lleva hasta hoy día el nombre de AsíSomos. Casi todos sus integrantes ocupan otras funciones en escuelas y compañías nacionales e internacionales y su directora y fundadora está aquejada de una dolencia que la mantiene alejada de la actividad artística, pero aún se subsidia por todo lo que significó para la danza cubana, sobre todo en los difíciles años noventa, cuando pocos creadores reflejaron como ella, de manera polivalente, la situación cubana del llamado «período especial», con obras como *Cuando vuela la paloma* –conocida como «La bicicleta»–, *Hola Bola, Opus 500* –sobre el quinto centenario del descubrimiento de América– entre otras.

Como bailarina, Lorna Burdsall había creado también el personaje de Greta en 1986, una especie de *topmodel* sin rostro, vestida con un traje elástico tubular con rayas rojas y blancas –a la manera de Nikolais–, un gran sombrero negro y espejuelos oscuros, que aparecía tanto en teatros como en exposiciones de pintura, *premieres* cinematográficas o desfiles de modas, marcando de modo humorístico un género que fue muy trabajado por la danza contemporánea cubana en esos años noventa: el monólogo.

FOTO: IGNACIO BARRIOS

Casi casa, Danza Contemporánea de Cuba

El Ballet-Teatro de La Habana

Curiosamente, otra escisión trajo a la escena cubana de la danza los aires de la contemporaneidad: en 1985 tres bailarinas principales del Ballet Nacional de Cuba deciden dejar la compañía y formar un grupo que incluyó actores, deportistas y aficionados con condiciones para la danza: el Ballet Teatro de La Habana, estrenado en 1987 y dirigido por Caridad Martínez, quien ya había realizado algunos trabajos dentro del Ballet Nacional y cuya estética contemporánea chocaba con la propensión clásica de la agrupación que dirige Alicia Alonso. Aunque la escisión llevaba implícitos otros aspectos subjetivos y de política interna, la Martínez, junto con Rosario Suárez, Mirtha García y sus colaboradores, el Ballet Teatro de La Habana trajeron un profundo estremecimiento a la danza cubana, incorporando nuestra gestualidad contemporánea, el uso de la palabra y elementos extradanzarios como bicicletas, proyecciones fílmicas, medios escenográficos, que en parte ataron el «cabo suelto» que había dejado Ramiro Guerra en 1971 con la postmodernidad.

El Ballet Teatro de La Habana duró solo cinco años, y algunos de sus integrantes regresaron al terreno de la danza académica, pero obras como *Eppure si muove* quedaron como referentes para la contemporaneidad danzaria en Cuba.

Los proyectos artísticos

En 1989 el Ministerio de Cultura crea el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), institución que acogería todo el talento profesional de teatro, danza, arte lírico, circo, pantomima, magia, humor y espectáculos. Para esa fecha ya habían surgido algunos grupos de danza contemporánea independientes y el CNAE se proponía, no sólo darle apoyo oficial a estos artistas sino propiciar el surgimiento de nuevas estéticas que renovaran el arte danzario. Así surge la política de creación de los proyectos artísticos, bajo la Dirección de igual nombre –hoy denominada de Desarrollo Artístico– que aún auspicia, apoya y super-

visa las diferentes tendencias que surjan como resultado del devenir estético e histórico del arte.

Además de AsíSomos y Ballet Teatro de La Habana, en 1987 se crearon otros dos proyectos independientes: Danza Teatro Retazos en la capital y Danza Espiral en Matanzas. El primero fue fundado por la ecuatoriana Isabel Bustos, quien había estudiado en Cuba y aún reside en nuestro país. Abrazando la línea de la auténtica danza-teatro expresionista, la Bustos incorpora una estudiada teatralidad con sabor latinoamericano, además de abordar temas de interés universal: *Mujeres, Naturaleza muerta con gallina blanca* o *Las lunas de Lorca,* muestran su amplio espectro temático –la problemática femenina, la trascendencia cultural de nuestro subcontinente y los efluvios fenoménicos del Poeta de Granada. Desde hace más de dos lustros Danza Teatro Retazos desarrolla el Encuentro Internacional Danza en Paisajes Urbanos: Habana Vieja, Ciudad en Movimiento, festival ecuménico que reúne en las plazas, palacios y calles de la zona más antigua de la capital todo el movimiento de una ciudad moderna, con miles de artistas cubanos y extranjeros convocados para bailarle a este Patrimonio Cultural de la Humanidad. Son frecuentes sus giras a Francia, Ecuador, México y otros países.

Por su parte, Danza Espiral rompió la exclusividad de la capital como sede de compañías contemporáneas de danza en el país. Su directora, Liliam Padrón, provenía también del ballet, pero subvirtió los códigos académicos para crear su propio vocabulario, sin ataduras artísticas ni estéticas, asimilando cualquier influencia y modo de comunicación. Obras como *El no, Othelo* o *Mulatas en el polo* denotan lo ecléctico de su repertorio. Cada dos años Danza Espiral convoca al Concurso Nacional Danzan Dos para obras a dúo de cualquier manifestación danzaria, que ha ganado importancia en el desarrollo de esta formación. Han realizado presentaciones en México, Guadalupe, Saint Kilt y Nevis.

FOTO: GERARDO IGLESIAS

El Riesgo del placer, Danza Contemporánea de Cuba

DanzAbierta y el inicio del éxodo

Poco antes de la creación del CNAE (Consejo Nacional de Artes Escénicas), una primera escisión en la compañía-madre provocó un éxodo paulatino de jóvenes figuras hacia nuevas propuestas personales. Marianela Boán, joven bailarina de Danza Nacional de Cuba, ya había creado para la gran compañía obras como *Cruce sobre el Niágara, Mariana, Por Silvio,* entre otras, en las cuales se vislumbraba un profundo apego a la dramaturgia y a las técnicas como el *contact* o el *release* que, sin contraponerse a la técnica cubana, ofrecían nuevas posibilidades para el movimiento.

Con una filosofía contemporánea de «danza contaminada», la Boán funda DanzAbierta en 1988, con la cual –además de obras como *Un elefante ocupa poco espacio, Desnuda, Antígona, Una cuna, Fast food, Gaviota, El pez de la torre nada en el asfalto, El árbol y el camino, Chorus perpetus*– impuso un sello creativo que devolvió al público la espectacularidad de tiempos de Ramiro Guerra con lenguaje postmoderno, y la audiencia llenó nuevamente los teatros para identificarse con temas álgidos sobre todo en los duros años noventa en Cuba, luego de la caída del campo socialista europeo.

Otros dos miembros de Danza Contemporánea de Cuba decidirían también crear sus propios proyectos artísticos: Rosario Cárdenas en 1990 con Danza Combinatoria y Narciso Medina en 1993 con Gestos transitorios. Ambos habían iniciado su camino en la coreografía dentro de la compañía nacional, y al amparo de la política institucional decidieron experimentar por sus propios fueros.

La Cárdenas, más dada a la investigación y a la mezcla de culturas orientales, africanas y cubanas, diseñó el método combinatorio para desarrollar un entrenamiento que va más allá de la ampliación de las capacidades físicas, hacia la amplitud de la mente y del espíritu. Obras suyas como *Noctario, Dador, María Viván, El ascenso, Toque de salón* muestran diversidad temática pero unidad de propósito: hacer una danza reflexiva, transmisora, correspondiente con el tiempo en que se compone. Regresa también al gran espectáculo pero crea piezas íntimas y de cámara.

Por su parte, Medina tributa a la cultura afrocubana y a las influencias regionales de su natal Guantánamo, aunque transformadas en textos polivalentes, portadores de signos a veces oscuros pero en última instancia efectivos. Poco después de fundada, la agrupación pasó a llamarse Compañía de la Danza Narciso Medina, y el trabajo de su director en Finlandia y luego en Japón, ha hecho que incorporara elementos como el *butoh*, sin abandonar sus raíces. Entre sus piezas más conocidas se encuentran *Caverna mágica, Génesis para un carnaval, Diálogo con el vacío* y su antológica *Metamorfosis.*

Todos estos maestros han desarrollado técnicas personales de entrenamiento, aunque mantienen en

sus compañías las clases de ballet moderno cubano y otras de origen europeo y norteamericano. Su trabajo no se ha circunscrito al territorio nacional: la Boán ha trabajado para la Bienal de Venecia; la Cárdenas ha desarrollado talleres en Australia; y Medina divide su tiempo entre La Habana y Tokio, por solo citar tres ejemplos, ya que su derrotero fuera del país abarca todos los continentes, los más importantes festivales y eventos de danza en todo el mundo.

La expansión de la danza contemporánea

Como una necesidad natural, la danza contemporánea se fue expandiendo por todo el país. Con la creación de las escuelas elementales en las provincias fueron llegando maestros procedentes de la Escuela Nacional y personajes icónicos del movimiento danzario nacional, que crearon nuevas expectativas para el crecimiento de compañías y proyectos artísticos de esta especialidad.

El primer bailarín y fundador de la compañía-madre, Eduardo Rivero, decide asesorar a una joven agrupación creada en 1988 en Santiago de Cuba, segunda ciudad en importancia del país. Ya Rivero había incursionado en la coreografía con *Okantomí, Súlkary, Otansí* y *Tanagras*, entre otros títulos, pero con su llegada a Santiago tiene la posibilidad de volcar toda su tradición caribeña en ese proyecto que llamó Teatro de la Danza del Caribe, para el cual creó, además de obras como *Balada de los dos abuelos, Tributo, Ceremonial de danza* o *Lambarena*, un estilo sinuoso y sensual muy identificado con la estética de su maestro Ramiro Guerra, que se aviene perfectamente a la situación geográfica de la más caribeña de las ciudades cubanas. Teatro de la Danza del Caribe ha realizado giras por Jamaica, Martinica, Guadalupe y otros territorios caribeños, así como por Francia, España y Alemania, entre otros países.

Norteamericana de nacimiento, cubana por voluntad propia, Elfreide Mahler llegó un día de 1981 a la ciudad de Guantánamo para asesorar la Escuela Vocacional de Arte, de la cual fue subdirectora. Había trabajado en Nueva York con Alwin Nikolais y a su llegada a Cuba en 1960 colaboró con Ramiro Guerra en el Conjunto Nacional de Danza Moderna y en la fundación de la Escuela Nacional de Danza en La Habana, que dirigió en 1966. Guantánamo fue su residencia y en 1990 fundó la compañía Danza Libre, única en el país que interpreta por igual la danza contemporánea como la folclórica. A su muerte, ocurrida en 1998, la dirección pasó al bailarín, coreógrafo y maestro Alfredo Velásquez, quien continúa la línea original y ha incorporado trabajos de otros coreógrafos. Desde la *Suite yoruba* de Ramiro Guerra hasta piezas contemporáneas como *Intimidad, Oratorio, Ritmo en el tiempo, Two Jazz Divertimento,* y folclóricas como *Iré Obiní, Tres sagradas orishas*, de coreógrafos cubanos y extranjeros. Danza Libre organiza Talleres Internacionales de Danza Contemporánea y Folclore todos los años y ha realizado giras por Inglaterra, Italia, Francia, Croacia, Grecia y México, entre otros países.

En la provincia oriental de Holguín, la bailarina, coreógrafa y maestra Maricel Godoy fundó en 1994 CoDanza, hoy toda una compañía con más de una veintena de bailarines, en su mayoría graduados de la Escuela Vocacional de Danza del territorio. Empeñada en un inicio en la danza-teatro, la Godoy fue abriendo su diapasón a otras tendencias de la contemporaneidad, con un profundo acento en los fenómenos existenciales del ser humano pero no con fatalismo apocalíptico, sino con un toque de humor cubano, acentuado por sus recurrentes tributos a nuestros bailes populares y folclóricos. Además de sus obras, Maricel Godoy incluye creaciones suyas como *Tridireccional, Ritual, La fuente del agua salá, Yényere cumá buena noche* así como de otros coreógrafos y teatristas cubanos y foráneos, tales como *Muerte prevista en el guión,* de la argentina Susana Tambutti, *El banco que murió de amor,* del cubano Raúl Martín o *Superficie insular,* del mexicano Aldo Siles. CoDanza ha realizado giras por México, España y Austria, por mencionar algunos países.

FOTO: GERARDO IGLESIAS

Folía, Danza Contemporánea de Cuba

FOTOS: GERARDO IGLESIAS

Restaurante El Paso, Danza Contemporánea de Cuba

Otro maestro de la Escuela Vocacional de Danza en la provincia de Villa Clara, Ernesto Alejo, crea en 1995 Danza del Alma, proyecto que en sus comienzos estaba integrado por mujeres y hombres, pero que en la actualidad lo integran solo bailarines masculinos. Alejo trabaja una línea cercana a la temática gay, aunque también asiste a la problemática actual en relación con la violencia, la solidaridad, la discriminación sexual, con un carácter profundo y conmovedor. Su trabajo en Francia y Hungría ha sido destacado por la crítica de esos países.

La expansión de la danza contemporánea por el territorio cubano en este medio siglo abarca casi todo el territorio nacional con compañías y proyectos artísticos de esta especialidad, incluso con más de uno en alguna provincia como La Habana y Guantánamo. No obstante, curiosos proyectos como Danza Voluminosa en la capital y Danza Índigo en el municipio especial Isla de la Juventud merecen un pequeño comentario. El primero, dirigido por Juan Miguel Más, trabaja con aficionados obesos, que crean con sus cuerpos adiposos interesantes volúmenes en movimiento; Índigo, por su parte, cuenta con solo dos integrantes, las hermanas Díaz, maestras de la Escuela Vocacional de Danza de ese municipio, quienes bailan sus propias coreografías y, a la vez, se responsabilizan con la escenografía y el vestuario, las luces y el sonido, aunque nunca falta una mano amiga que las ayude en su difícil y singular batalla por la danza contemporánea cubana.

Danza Contemporánea de Cuba, cincuenta años después

La explosión de compañías y proyectos en Cuba a partir de la segunda mitad de los años ochenta no debilitó el desarrollo de la compañía-madre. Luego de la época en que primaban las obras de Víctor Cuellar y comenzaba la tríada Boán-Cárdenas-Medina a introducir la postmodernidad junto a otras formas expresivas en la compañía, dos tendencias cinéticas se daban la mano: la que tributaba a las tradiciones de Ramiro Guerra y de la danza moderna cubana, con Eduardo Rivero, Gerardo Lastra, Isidro Rolando, Arnaldo Patterson, Milagros Medina, por solo citar los más productivos; y las tendencias más avanzadas de la danza-teatro, el *contact* y otras influencias europeas y norteamericanas trabajadas por los más jóvenes.

Con la salida paulatina de estos últimos para formar sus propios grupos, Danza Contemporánea de Cuba desarrolló un proceso de formación y apoyo a nuevos coreógrafos, así como la preservación del repertorio tradicional. En 1985, luego de trece diferentes directores, el primer bailarín Miguel Iglesias asume la dirección de la compañía y se acuña el lema «tradición y contemporaneidad». Surgen nuevos nombres como los de Lídice Núñez y Jorge Abril, quienes estrenan obras como *Si te mueres te mato, La tempestad, Trastornados* o *Cuida de no caer* la primera, y *La goma, CC Canillitas* o *La piedra* el segundo. Cada cual, con estéticas diferentes –ella más apegada a la danza-teatro, él más a lo físico, teatral y antropológico– sostuvieron el proceso creativo durante los años noventa.

Bajo la dirección de Iglesias se ha ido incorporando la presencia de coreógrafos extranjeros con obras como *Folia* y *Compás*, del holandés Jan Linkens, *Carmen,* del sueco Kenneth Kvarström, *Demo-n/Crazy,* del español Rafael Bonachela o *El dorado,* de la inglesa Kathy Marston. No obstante, los coreógrafos de la generación fundadora que han sobrevivido se mantienen en activo, como el caso de Isidro Rolando con su obra *El rapto de las mulatas*.

Una nueva generación insurgente de coreógrafos se está gestando dentro de la compañía-madre, encabezada por los jóvenes Julio César Iglesias y George Céspedes. Mientras Iglesias se adscribe a las tendencias centroeuropeas de la no-danza, Céspedes trabaja más la danza física con temáticas contemporáneas en verdaderos espectáculos donde se derrocha la técnica excelente de los bailarines y las preocupaciones del hombre del siglo XXI. Entre los títulos más recientes de ambos creadores se encuentran *Restaurante El Paso* y *Silencio,* de Julio César; y *La ecuación, El peso de una Isla* y *Carmina Burana,* de George.

Junto con el trabajo de bailarines y coreógrafos, Danza Contemporánea de Cuba ha desarrollado un movimiento musical y plástico que completa las producciones de la compañía. Nombres como los de Sergio Vitier en la música y Eduardo Arrocha en los diseños han recorrido casi toda la historia de la danza desde los tiempos de la modernidad de Guerra hasta la contemporaneidad de los más jóvenes.

Desde la década de 1990, la compañía organiza anualmente el curso internacional Cubadanza, donde se imparten clases y conferencias sobre el método cubano de entrenamiento, así como el aprendizaje de los bailes populares y folclóricos de nuestro país. Danza Contemporánea de Cuba

ha continuado su habitual trayectoria internacional, con giras por México, Inglaterra, Hungría, Alemania, Italia, Brasil, Argentina, Bélgica, etcétera.

La docencia de la danza contemporánea

Luego del perfeccionamiento de la enseñanza artística de 1975, la danza contemporánea llegó a todo el país mediante la creación de las escuelas de nivel elemental, la mayor parte de las cuales se mantienen en las catorce provincias cubanas y el municipio especial Isla de la Juventud. Además de la Escuela Nacional, la principal institución para la enseñanza media superior profesional, existen otras tres escuelas en el oriente del país, y desde 1987 el Instituto Superior de Arte (ISA) creó la Facultad de Arte Danzario, que cuenta con un Departamento de Danza Contemporánea que ha graduado profesionales en la especialidad de bailarín-profesor. También el ISA imparte cursos de postgrado y maestrías en danza contemporánea, con lo cual la educación universitaria pre y post profesional está garantizada con los mismos niveles de gratuidad y subsidio estatal que posee la enseñanza elemental y media.

En otro sentido, las Escuelas de Instructores de Arte –igualmente diseminadas por todo el país– gradúan instructores de danza que, una vez concluidos sus estudios, pasan a trabajar en las escuelas, casas de cultura, territorios y comunidades.

Resumen de medio siglo

Por todas estas razones, el pueblo cubano hoy sí conoce qué es la danza contemporánea, quiénes son sus bailarines, coreógrafos y cuáles son las obras más representativas.

Si antes de 1959 el término no significaba nada para los cubanos, cincuenta años después –y gracias a una labor que se inició desde el propio corazón de ese mismo pueblo– la danza contemporánea es patrimonio cultural de la nación. Cientos de bailarines trabajan en alrededor de veinte compañías profesionales en once de las catorce provincias del país; otros tantos cientos de niños y jóvenes estudian en las escuelas sin descuidar su enseñanza común hasta arribar al bachillerato y, luego de su graduación, todos tienen trabajo garantizado en las compañías, academias, casas de cultura o continúan estudios universitarios en el ISA. La proyección internacional es reconocida en todo el orbe por las frecuentes giras y presentaciones especiales en galas y festivales, así como la presencia de bailarines y maestros cubanos en prestigiosas agrupaciones mundiales. Esto justifica que figuras como la francesa Karine Saporta o la alemana Sacha Waltz se presenten con sus compañías en La Habana y coreógrafos como Mats Ek trabajen en nuestro país.

A medio siglo del sueño de crear la danza contemporánea cubana, aflora sobre todo la imagen del Maestro, de Ramiro Guerra, que aún está en activo escribiendo y publicando textos para iluminar las mentes de nuestros conciudadanos; de los fundadores como Eduardo Rivero, Santiago Alfonso, también activos con sus propias agrupaciones; de Isidro Rolando, aún *regisseur* de la compañía-madre; de Perla Rodríguez, Luz María Collazo y Clara Luz Rodríguez, bailarinas que todavía encantan con su presencia y su experiencia en los salones y convocatorias oficiales; de Eduardo Arrocha, invencible diseñador; y de otros muchos que en la década de 1960 sembraron la semilla de los hoy jóvenes bailarines, coreógrafos y alumnos de danza contemporánea en Cuba.

Notas

1 Isadora Duncan: *Mi vida*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 425.

2 Lorna Burdsall: *More Than Just a Footnote*, AGMV Marquis at Quebec, Canada, 2001, p. 184.

Casi casa, Danza Contemporánea de Cuba

FOTO: CORTESÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA

Luz María Collazo e Isidro Rolando en *Sulkary*, Danza Contemporánea de Cuba

Danza **Contemporánea** de Cuba: cincuenta años en movimiento*

A cargo de Marilyn Garbey

Introducción

DANZA CONTEMPORÁNEA de Cuba arriba a sus cincuenta años de trabajo y sobre su devenir se ha escrito muy poco. Quizás el vertiginoso ritmo de creación no ha dejado tiempo para reflexionar sobre lo vivido.

Afortunadamente, al calor de tan rotunda fecha se han recogido testimonios de muchos de los protagonistas de tan apasionante aventura. La revista *tablas* publica hoy algunas intervenciones realizadas en el Coloquio Danza Contemporánea de Cuba, cincuenta años en movimiento, que tuvo lugar entre el 1 y el 2 de julio de 2009, en la Sala Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Se añaden también declaraciones de la gente más joven de la agrupación porque entre todos, unos de manera más racional, otros de manera más conceptual, van conformando el rostro de la Compañía que abrió a nuestro país los caminos de la danza y sigue renovándose constantemente, impregnándose de savia nueva y enriqueciendo el legado de los fundadores, para llegar al 25 de septiembre de 2009, cinco décadas después de que se publicara la convocatoria lanzada por Ramiro Guerra, con la misma fe en la danza y con el mismo impulso creador.

¿Cuáles han sido los grandes aportes de Danza Contemporánea de Cuba a la cultura nacional?

-Subir a escena todos los colores de Cuba: hombres y mujeres, blancos y negros.

-Los coreógrafos reflejan los conflictos del ser cubano, desde mulatos y mambises hasta el intenso diálogo generacional que acontece hoy en Cuba.

-La creación de la técnica de danza moderna cubana, nacida y desarrollada al calor del trabajo, en constante interacción con las tendencias mundiales de la danza, que ha propiciado la formación de bailarines de alto nivel.

- La vinculación estrecha con el sistema de enseñanza artística.

-La creación de un modelo de gestión cultural que ha permitido la colaboración con coreógrafos de renombre mundial y la presentación de la Compañía en los más prestigiosos escenarios del mundo.

-La formación de un público conocedor de la danza y presto a descubrir nuevas formas de hacer.

-La capacidad de la Compañía para generar la formación de otras agrupaciones danzarias.

Danza Contemporánea de Cuba se mueve al compás de los tiempos que vivimos, aunando la experiencia de los mayores y el ímpetu de los más jóvenes, para subir al escenario y bailar a Cuba. *Tablas* recoge sus voces.

Isidro Rolando. Premio Nacional de Danza 2009

Supe de Ramiro Guerra cuando tenía ocho años, mi hermana asistió a un taller que él impartió. Pasados diez años fui a la convocatoria del Departamento de Danza del Teatro Nacional. Acudí allí porque tenían un criterio más abierto sobre el tipo de bailarín que necesitaban. Los bailarines negros de mi época de juventud bailaban rumba o hacían personajes de esclavos, no tenían espacio en la danza moderna, ni mucho menos en el ballet. No me aceptaron en la primera convocatoria, pero me quedé enganchado porque en la Sala Covarrubias vi representado un programa que me impactó. Tuve la suerte de asistir a esa jornada fundacional en el segundo piso de la sala. Dos años después volví a la Compañía y acepté formar parte de ella hasta hoy. De eso hace cuarenta y ocho años.

A la llegada de los nuevos bailarines a la Compañía, entre los cuales nos encontrábamos Luz María Collazo y yo, algunas obras sufrieron cambios. A *Suite yoruba,* Ramiro le añadió intermedios para hilvanar la obra. Y también surgieron nuevas formas de movimiento. Eduardo utilizaba el torso de una manera maravillosa y nosotros intentábamos incluir ese movimiento en las coreografías. Así comenzó a formarse la técnica cubana de danza moderna. Nuestra técnica respondía más a las necesidades de los montajes coreográficos que a un estudio sistemático, después se organizó metodológicamente para enseñarla. A partir de *Chacona* y de la llegada a Cuba de Elena Noriega se fue perfilando el lenguaje técnico de la danza cubana. En *Chacona,* Ramiro comenzó a utilizar los giros y los movimientos de la cadera. Eduardo y Patterson, sus alumnos, fueron los más estudiosos de esta técnica y fueron aportando sus vivencias, como luego hicimos otros como Manolo Vázquez y yo. Creo que mi aporte ha sido el de una dinámica muy personal. Cuando llegaron a la Compañía los egresados de la Escuela Nacional de Arte (ENA) trabajamos con ellos. Les enseñamos las coreografías y los entrenamos técnicamente. La técnica cubana de danza moderna es la base que nos ha permitido llegar hasta hoy con bailarines extraordinarios. Ahora que vivimos un momento de mucha confrontación con el exterior, es preciso que esto quede bien claro. Las otras técnicas pueden enriquecer nuestro movimiento danzario, por eso debemos sumarlas al acervo técnico nacional, pero hay que preguntarse qué debemos mantener de nuestra técnica, qué debemos aportarle, qué debemos añadirle. Desde su fundación hasta hoy, la Compañía ha formado a una enorme cantidad de extraordinarios bailarines, y debemos defender la posibilidad de continuar.

Eduardo Arrocha. Premio Nacional de Teatro 2007

Comencé en la Compañía, junto a Isidro Rolando y Luz María Collazo, dos años después de la fundación. Somos dinosaurios y seguimos dando guerra. Todo el mundo me ve como diseñador de danza y yo me he sentido muy orgulloso por eso. Colaboré con el Ballet Nacional de Cuba y con el Conjunto Folclórico Nacional, y he trabajado por cuarenta y ocho años con Danza Contemporánea de Cuba. Todo el que ha subido a un escenario al ritmo de la música ha bailado alguna vez con un traje que yo he diseñado. Para el montaje de la exposición que se vio en la Galería Raúl Oliva se realizó un estudió previo que arrojó que he diseñado ciento sesenta títulos para Danza Contemporánea de Cuba y he trabajado con cincuenta y ocho coreógrafos, si no es un récord

FOTO: GERARDO IGLESIAS

La ecuación, Danza Contemporánea de Cuba

es un buen average. A la gente de teatro siempre les advierto, antes de colaborar con ellos, que mi visión de la escena es muy dinámica por mi raíz danzaria, y ellos han aceptado que sea de esa manera. Mi labor en Danza Contemporánea de Cuba ha sido muy satisfactoria, me ha permitido conocer coreógrafos y bailarines maravillosos, me ha posibilitado presentar mi obra en treinta y seis países. Les agradezco que hayan respetado mi trabajo. En estos momentos la Compañía tiene bailarines extraordinarios. Su director está muy preocupado por mantenerse actualizado con lo que pasa en el mundo. A él le interesa que la Compañía se renueve constantemente y por eso invita a coreógrafos de prestigio, todo eso va conformando la manera de trabajar de nuestros coreógrafos, que están haciendo lo que corresponde a su época.

El diseño para la danza se hace con el mismo rigor que para el teatro. La investigación previa es esencial. El diseño para danza tiene una característica muy específica: debe trabajarse directamente con el coreógrafo. Isidro decía hace un momento que *Chacona* marcó un giro en la danza moderna cubana. Fui el diseñador de esa obra. Fue uno de mis primeros trabajos para la Compañía. Se inspiraba en las danzas preclásicas del siglo XVI español. Yo había creado unos figurines con los que estaba fascinado, se los mostré a Ramiro y me dijo: «son muy bellos, pero no me sirven para lo que voy a hacer». Para mí fue un trancazo porque pensaba que había hecho lo mejor. Le pregunté dónde estaba el fallo y respondió:

> les pusiste unas mangas inmensas. En el Renacimiento se usaban un tipo de mangas a las que les decían mangas perdidas porque colgaban independientemente de las mangas que van ceñidas al brazo. Las que has diseñado son hermosas y representativas del Renacimiento, pero la obra que estoy montando tiene movimientos que terminan con un acento musical. Cuando termine el movimiento del bailarín, esa manga que tú has diseñado seguirá moviéndose pero su movimiento no está coreografiado, por eso creo que esa manga hay que eliminarla.

Me fui a mi casa sintiéndome muy mal, pero me di cuenta de lo importante que era el carácter funcional del diseño en la danza. Esa ha sido una premisa de mi trabajo en cualquier manifestación, y a veces he tenido que sacrificar cosas que plásticamente son muy bellas.

Federico Romillo. Jefe de escena

Trabajo para la Compañía desde 1980. Sergio Vitier era el director, ensayaba *Yerma*. Cuando Sergio me pidió que atravesara el salón repleto de bailarines fue terrible, sobre todo al ver tantas bailarinas bonitas. Comencé de administrador, al poco tiempo me di cuenta que no tenía vocación para ese trabajo, que no le dedicaba el tiempo necesario. Me cedieron la plaza de productor y, a partir de ahí, me dediqué por completo a la producción, sobre todo para hacerle la producción al señor Eduardo Arrocha. Ha sido un privilegio trabajar con Arrocha estos años y, aunque él no lo acepte, lo reconozco como mi maestro. No voy a hablar de la relevancia de su obra, solo quiero refe-

rirme a su capacidad de trabajo, es increíble cómo puede asumir tanto trabajo viviendo en Alamar y caminando La Habana entera. No se cansa jamás, y otro rasgo admirable es su buen carácter, si algún día lo ven molesto es que alguna obra está saliendo mal. En estos tiempos las obras son cada vez más sencillas escenográficamente, pero en otras décadas las obras eran muy complicadas, como *La Celestina* o *Rey de reyes,* por poner algunos ejemplos. Imagino que haya sido difícil para Arrocha diseñar esas obras, porque para mí fue difícil producirlas para hacer realidad su sueño y el del coreógrafo. Hoy los coreógrafos ya no se apoyan tanto en los diseñadores, y creo que eso es un error, la visión de un diseñador para montar una coreografía es imprescindible.

En Danza Contemporánea de Cuba hay un equipo técnico muy calificado, del cual Arrocha es el líder, eso nos ha permitido ser rigurosos con el montaje de las obras, en el almacenamiento de las mismas. En estos momentos soy el jefe de escena, pero no he podido desprenderme del trabajo de producción, que son actividades totalmente opuestas porque en el momento en que el productor está en los talleres apoyando al diseñador, el jefe de escena debe estar viendo los ensayos para conocer la obra. Esa simultaneidad de funciones cada día me cuesta más esfuerzo hacerla porque ya no soy joven y porque cada vez es más difícil hacer la producción, lo logro con el apoyo de los compañeros.

Ahora me preocupa el almacenamiento de las obras, muchas se han echado a perder por esa causa, algunas tienen valor patrimonial y corren el riesgo de perderse.

Isabel Blanco. Primera bailarina de Danza Contemporánea de Cuba

He sido bailarina por casualidad y se lo agradezco a la Revolución. Otros colegas expresaron su gratitud por el cambio social que se produjo en Cuba en enero de 1959, gracias al cual yo, que soy santiaguera como Margarita Vilela, no estaría compartiendo aquí con ustedes y no hubiera sido la bailarina que fui. Era una bailarina muy extraña, por mi procedencia y por mi formación.

Soy fundadora de las escuelas de arte, de la Nacional y de la de Danza. Allí pasamos momentos muy difíciles en los que algunos de nosotros nos vimos de patitas en la calle porque nos tomaron de bandera para cosas que no entendíamos. Pensábamos que esa situación no era responsabilidad del proceso revolucionario ni de nuestros padres, sino de la Escuela. Sobrevivimos a aquellos hechos y logramos graduarnos.

Al graduarnos se nos disputaba el derecho a ir para la Compañía. Esa fue otra bronca de la que salimos ilesos no sé ni cómo. Todos queríamos ir para allí. Los que sobrevivimos fue porque estábamos predestinados a continuar el camino en la especialidad.

Yo empecé en la Escuela pasadita de tiempo porque hice la Campaña de Alfabetización. La Escuela de Danza abrió sus puertas dos años después de la apertura de las escuelas de arte. A una amiga y a mí nos dejaron en la Escuela de Teatro haciendo la escolaridad. Como siempre me he creído cosas imagino que hubiera sido una gran actriz.

Cuando abrieron la Escuela de Danza nos presentamos a la prueba de capacidad física y logramos pasarla, ya tenía diesciséis años. Fue a esa edad cuando comencé a aprender la técnica de movimiento corporal. Comenzar con esa edad, para una persona que va a utilizar su cuerpo como vehículo de expresión, era tarde. Sé de otros que se iniciaron tarde en el mundo de la danza, sé de otros que se formaron empíricamente.

Nosotros nos escapábamos de la Escuela para ir a ver a la Compañía, asistir a las conferencias de Ramiro. Yo iba al frente del grupo.

Desde la Escuela mi grupo se destacaba por sus intérpretes, por su talento creativo y los profesores se dieron cuenta de ello. El maestro Fernando Alonso se maravillaba por eso en los concursos y le explicábamos que teníamos la asignatura de Creación y Ritmo.

En el último año tuvimos una conversación con Lorna Burdsal y le pedimos que nos mirara porque ella tomaba clases junto a nosotros, como una alumna más. Al otro día nos miró y ya no regresó. Nos graduamos solos, cada semana le tocaba a uno de nosotros dar la clase y así fuimos al examen final. Al grupo lo querían desarticular, pero gracias al Dios de la danza nos volvimos a encontrar en esa Compañía que hemos defendido a capa y espada a lo largo de estos años.

El Conjunto de Danza Moderna era nuestro ideal cuando estábamos en la ENA, después logramos fusionarnos con sus miembros. A ellos les costó un poquito de trabajo aceptarnos, pero nos asimilaron hasta el día de hoy. A mí me encantaba ver a Clara Luz Rodríguez porque me gustaba el teatro y ella tenía una presencia escénica muy fuerte, muy atractiva.

En aquel momento aciago de las escuelas de arte muchos de nosotros hubiéramos perecido, y yo no hubiera admirado a Isidro Rolando, no me hubiera fajado tanto con mi director Miguel Iglesias y no amaría perdidamente a Eduardo Arrocha.

Nosotros veíamos todos los elencos de la Compañía, siempre hubo nombres que eran los rostros de las coreografías individualidades que movilizaban al público, pero el cuerpo de baile tenía un protagonismo muy fuerte. Ahora tenemos una dura tarea para que los jóvenes entiendan la importancia del cuerpo de baile.

Como primera generación de la ENA nos tocó asumir la docencia, todo fue de golpe, pero a casi todos los miembros del grupo nos gustaba enseñar. A mí me complacía mucho la asignatura de Composición coreográfica, era hábil impartiéndola. Fui la última de mi generación que dejó la Escuela, después trabajé como metodóloga.

Seguimos en la enseñanza porque nos dimos cuenta de la importancia de transmitir la experiencia y el conocimiento. Alguien dijo que la obra de un maestro es como la de un chamán, que transmite un secreto. ¿Cómo transmitir tus vivencias, tus estados de ánimo, lo que has descubierto por el camino como intérprete, a una persona

que tiene una mentalidad distinta, con una educación diferente?

Desde aquellos días duros y, a la vez, maravillosos de la Escuela de Arte hasta hoy, el camino ha estado plagado de convulsiones que no nos han dejado entretenernos. Me hubiera gustado muchísimo ser Licenciada en Artes Danzarias, pero no tuve tiempo para eso porque cuando abrió la carrera era en horario nocturno y debía atender a mi hijo. Pienso que no es posible expresarse corporalmente si no tienes una mente cultivada. Creo en los talentos natos, en las habilidades para desplegar el talento, pero es cierto que hay un basamento teórico que ayuda a verbalizar lo que uno desea expresar. La mente preparada es más libre a la hora de expresarse con el cuerpo.

En estos momentos hay individualidades en la Compañía que sobresalen porque trascienden en el espacio por su manera de moverse. Ahora se destacan más los nombres de jóvenes coreógrafos. Hubo tiempo en que la prensa nos ayudó mucho a promover a los intérpretes. Miguel Iglesias, el director, nos dice que si en un programa se repiten los intérpretes puede ser síntoma de pobreza de intérpretes; a veces se repiten los coreógrafos y puede ser síntoma de pobreza de coreógrafos.

Yaday Ponce. Bailarina

Bailar durante diez años en Danza Contemporánea de Cuba ha sido un enorme privilegio para mí. Es también un gran compromiso porque la Compañía, en sus cinco décadas, se ha nutrido de bailarines extraordinarios. Aquí se ha escrito una historia grandísima, continuarla es un reto posible solo gracias a los maestros que tenemos, que fueron grandes intérpretes en su momento. En estos salones me he formado como bailarina y como persona porque Danza Contemporánea de Cuba es una escuela. En estos diez años he bailado obras que me han gustado mucho y otras que no me gustaron en un principio y me fui enamorando de ellas en la medida en que las interpretaba, porque en cada proceso aprendes y cada pieza que bailas te aporta algo, cada una me ha exigido esfuerzos y sacrificios. Me marcó mucho el solo *Cara o cruz*, de Jorge Abril, fue un reto asumirlo. Otras obras como *Folía* y *Compás*, de Jan Linken, y *El rapto de las mulatas*, del maestro Isidro Rolando, fueron muy placenteras para mí. En estos momentos ejerzo la docencia, no sabía que podía hacerlo y he descubierto mi vocación por la enseñanza, me gusta transmitir lo que he aprendido durante años. Me ha exigido más esfuerzos y sacrificios, más horas de estudio. Desde niña me he dedicado a la danza y me alegra que así sea.

Osnel Delgado. Bailarín y coreógrafo

Mi padre fue bailarín de Danza Contemporánea de Cuba y mi madre fue maestra de la Escuela Nacional de Danza. Llevo la danza en los genes. Me decían: serás bailarín porque tus padres son bailarines, y yo lo negaba, me inclinaba más por el deporte, pero la negación fue hasta un día, porque la inclinación por la danza era más fuerte que yo. La danza me gusta mucho, no sé hacer nada que no sea bailar, me encanta bailar, me alegra haber descubierto la danza. Hace cinco años que estoy en Danza Contemporánea de Cuba y hay muchos bailarines que vienen conmigo desde la Escuela. Es muy rico conocer a las personas por lo que hacen, es una amistad basada en el trabajo, en la creencia de que queremos que la danza vaya hacia delante. Mi relación con la Escuela es muy estrecha y así la quiero mantener mientras pueda. Para decir lo que se quiere hay quien escribe un poema o en prosa, otros lo dicen con el cuerpo. La danza es lo único que puedo hacer bien. De niño me gustaba inventarme los cuentos y eso, con el tiempo, se fue transformando en la necesidad de contar las problemáticas del hombre actual, de ahí vino *Kdos*, un dúo que estrené en Danza Contemporánea de Cuba con Edson Cabrera, donde hablamos de temas como la burocracia, de cómo se manipula al ser humano. Hoy quiero hablar de las inquietudes de mi generación, lo que nos gusta, lo que no nos gusta, por qué somos así tan adaptables. Hay un pensamiento de Martí que los jóvenes de hoy siguen a su manera: tengo fe en el mejoramiento humano. Cómo lo mantienen, pues creando, haciendo cosas. En un principio para ser aceptados, y luego para poner su granito de arena en la Historia.

George Céspedes. Bailarín y coreógrafo

Estoy aquí porque esta es la Compañía-madre donde todo surgió, ¿dónde mejor para estar y para formarse? Aquí he hecho toda mi obra con bailarines que llegan con una formación común. Del éxito de mis coreografías, el cuarenta por ciento se lo debo a los bailarines, que son excelentes. No tengo una forma establecida para hacer las coreografías. A veces llego al salón con una idea y se la expreso a los bailarines, otras veces lo hago todo. Me interesa mucho vincular otras artes a la danza, pero no las domino para emplearlas como quisiera, he hecho mis experimentos para llegar un día a utilizar todas las artes de manera performática. En *La ecuación* me interesaba mover a cuatro bailarines en un espacio limitado, sin que se reiteraran los movimientos y evitando el aburrimiento, no tenía una idea preconcebida y exploré los movimientos mediante los cuales cuatro personas de diferentes procedencias exponían sus pensamientos. En *Carmina Burana* traté de no cometer el error de tener muchos bailarines y un gran espacio y utilizarlos mal, lo hice por intuición. Me gusta comenzar el trabajo por la dramaturgia espacial, es la más difícil, no me interesa cansar al espectador. La danza es una forma de comunicarme, utilizo el arte para plantear ideas y conceptos. En mi vida trato de analizar cada paso que doy, aunque luego me equivoque, y eso lo llevo también a mi trabajo, es una forma de aprender. No me interesa que el público vaya solo a divertirse con mis obras, me interesa que usen el cerebro, que vean más allá de lo que puede ser una imagen bonita o interesante. La fisicalidad es muy útil cuando es bien planteada, quiero que el bailarín lleve al máximo su capacidad de movimiento. Busco el equilibrio entre concepto y

movimiento, son herramientas esenciales para el trabajo, unas veces es el concepto el que me da la motivación para el movimiento, otras veces es al revés, aunque generalmente la idea aparece primero.

Aymara Vila. Bailarina

Siempre soñé ser bailarina de esta Compañía, desde que era estudiante. Trato de entregarme en cada trabajo y dar lo mejor de mí, me exijo a mí misma en cada coreografía que bailo, ya sea la obra de un cubano o de un extranjero. De cada trabajo recojo experiencias y aprendo mucho, según lo que aprendes es lo que proyectas en escena con tu cuerpo y con tu intelecto. Me marcó mucho la obra de Samir Akika, *Nayara mira pero no toques*, en ese momento no me di cuenta, recién llegaba de la ENA y estaba abierta a cualquier propuesta, no era consciente de lo que iba logrando en el trabajo, salió intuitivamente. *Folía* es otra obra principal, creo que todos lo bailarines deben hacerla en algún momento. *Compás* me obligó a perder el miedo escénico, ahí tuve que dialogar con el público. *Demon-Crazy* también me marcó mucho, en esa pieza me tocó cantar, es un campo donde no había explorado antes. Me dejo guiar por el coreógrafo, es quien sabe lo que quiere, aunque como bailarina aporto mis vivencias. Disfruto mucho los procesos de montaje de las obras, creces como bailarín y como persona, aprendes a trabajar sobre el cansancio, aprendes a sacar el último esfuerzo para que salga la obra.

Miguel Iglesias. Director

He guiado a la Compañía durante buena parte de su existencia, por veinticuatro años. Cuando asumí la dirección me pregunté cómo mantener el eclecticismo de la Compañía, cómo tomar lo mejor de cada etapa, cómo cohesionar a la agrupación, cómo darle sentido a lo que hacíamos. A veces tomé decisiones en las que aparenté gran seguridad, pero dudaba en mi interior. Por ejemplo, cuando Narciso Medina viajó con quince bailarines de la Compañía a Finlandia, teniendo ya en mente formar su propio proyecto. En estos veinticuatro años hemos hecho diecisiete compañías porque cada vez que alguien dice que quiere irse a formar su proyecto le decimos adiós. Tuve, y tengo, el apoyo de personas como Isidro, Arrocha, Isabel, Margarita, con las que tengo contradicciones a diario, pero que resolvemos porque nos une el amor por la danza.

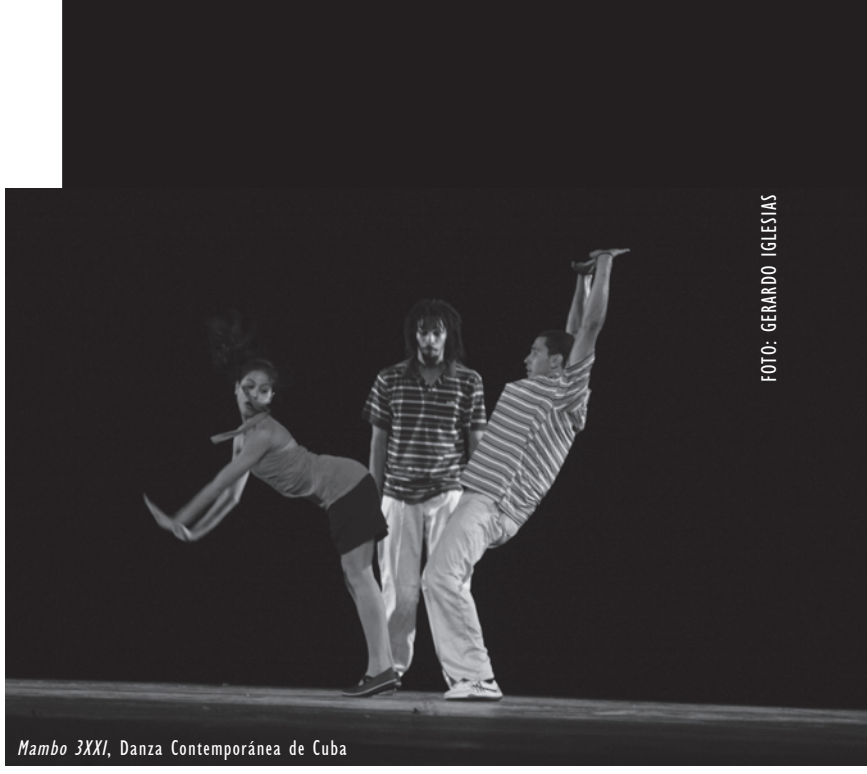


FOTO: GERARDO IGLESIAS

Mambo 3XXI, Danza Contemporánea de Cuba

Hoy muchos cuestionan la cubanía en lo que hacemos, yo soy cubano, nací en Lawton, yo pienso como cubano, todo lo que haga sabe a Cuba. Vivo en un mundo globalizado, me considero ciudadano del mundo y quiero poner mi punto de vista en ese mundo. En los solares ya no se toca rumba, se oye reguetón, y son solares cubanos.

Cuando celebramos el treinta aniversario, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, presidido por Raquel Revuelta, nos produjo todas las obras. Para el cuarenta aniversario, en el período especial, tuvimos que acudir a patrocinadores extranjeros. Franco Bolleta me sugirió que uniera en un programa a los coreógrafos del primer mundo con mis bailarines. Me aseguró que irían a ver a los coreógrafos del primer mundo y entonces verían a mis bailarines del tercer mundo. Y esa fue la estrategia asumida. ¿Cómo mezclar la capacidad conceptual del europeo con la capacidad para el movimiento nuestro? Invité a Samir Akika y tuve muchas opiniones contrarias, sin embargo, *Nayara mire pero no toques* cambió la manera de pensar de muchos.

La técnica es imprescindible para la preparación del bailarín, la nuestra que es muscular, que ahora muchos cuestionan pero que ha permitido formar grandes bailarines, y la del *contact* que prepara para la improvisación, pero no me interesa que se vea el entrenamiento en las coreografías. Los bailarines llegan de la ENA con un aprendizaje común, por eso después dialogan con Jan Linkens o con Rafael Bonachela, o con cualquier otro coreógrafo y, no obstante la diversidad de lenguajes que esos coreógrafos aportan, la Compañía luce como una unidad.

Eduardo Rivero no subió al negro esclavo a escena, subió al negro como príncipe, antes de que fuera sometido a la esclavitud, lo hizo con orgullo, y es así como quiero que se proyecte la Compañía en estos tiempos.

*** Compilación, transcripción, revisión e introducción: Marilyn Garbey

FOTOS: CORTESÍA DEL AUTOR

El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con «fecha de vencimiento», como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución y lo irrepetible.

JORGE DUBATTI, *Teatro perdido*.

La danza **contemporánea** pierde sus paradigmas

Noel Bonilla-Chongo

Preludio

HOY, A JUZGAR POR LOS tiempos que corren y los entuertos que atraviesan el comportamiento espectacular de la danza contemporánea, recurro al buen pasado como cenit donde anclar mi desasosiego. Y es que, como apuntara Lepecki, la Danza está agotada, exhausta. Por una parte, el asunto de la trasmisión continúa siendo un gran problema, del otro lado, la creatividad propositiva escasea. Entonces, ¿qué le queda al espectador, a qué modos de construcción y representación debe aferrarse el creador, cómo la crítica y la historiografía operarán si continúan identificando a la danza como «flujo de movimiento»? Sencillamente, los paradigmas han mutado y creadores, espectadores, críticos e historiadores tenemos que reamplificar nuestras miradas.

Justo ahora cuando la danza contemporánea se debate en este «agotamiento», pareciera que la historia quiere jugarle una mala pasada. Hace apenas poco tiempo que Pina Bausch y Merce Cunningham se nos escaparon súbitamente, sería acaso una señal para remarcar el sentido de la pérdida o de la disolución. Ambos creadores centraron las rumbos de la escritura coreográfica de la danza contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo xx, legando sistemas de producción e innovación para la escena dancística y teatral.

Merce Cunningham

Considerado el Einstein de la danza, constituye la frontera histórica entre la danza moderna y la contemporánea. Siempre se las agenció para hacer del cuerpo un vector de construcción movimental y espectacular, desde la situacionalidad del movimiento como problema y en franca oposición al sistema cerrado de su maestra Martha Graham, propagó la inmunidad del espacio corporal y escénico para proponer sistemas de correlaciones otros.

Pionero de tantas invenciones, acababa de arribar a su aniversario noventa, muy a pesar de su delicado estado de salud y desde la silla de ruedas que lo resguardaba hacía dos años, no cesaba de reinventarse a cada minuto. Terminaba de dirigir el estreno de uno de sus célebres *events* en el Centro de las Artes, en Beacon (Nueva York), coincidiendo con la apertura de la exposición que se le consagraba al pintor español Antoni Tápies. Se dice que se le veía feliz al observar a sus bailarines jugar con el espacio y perderse entre las notas musicales compuestas, como en todas sus creaciones, al margen de la coreografía y recibir, una vez más, la ovación incondicional del público. A propósito del estreno de su pieza *Casi Noventa*, el coreógrafo sostenía que: «Siempre quedan cosas por hacer, por descubrir, el tiempo nunca es suficiente».

Nacido en Centralia (Washington), se inicia en la danza en la Cornish School (actualmente, la Cornish College of the Arts) en Seattle. Desde 1939 hasta 1945, fue solista en la compañía de Martha Graham. Su encuentro con el no menos irreverente y vanguardista John Cage, lo lleva a presentar su primer concierto como solista en Nueva York en abril de 1944. Desde entonces no se separarían músico y coreógrafo. Ya en 1953 formaría la Merce Cunningham Dance Company, en el Black Mountain College, suerte de laboratorio creacional y fundacional en las exploraciones entre danza y tecnología. Cunningham coreografió cerca de doscientas obras para su compañía. En 1973 tras el éxito de *Un jour ou deux* para el ballet de la Ópera de París, con música de Cage y decorados de Jasper Johns, se consagra ante el público europeo, volviéndose recurrente en los repertorios y en las programaciones de las más importantes compañías, festivales y temporadas.

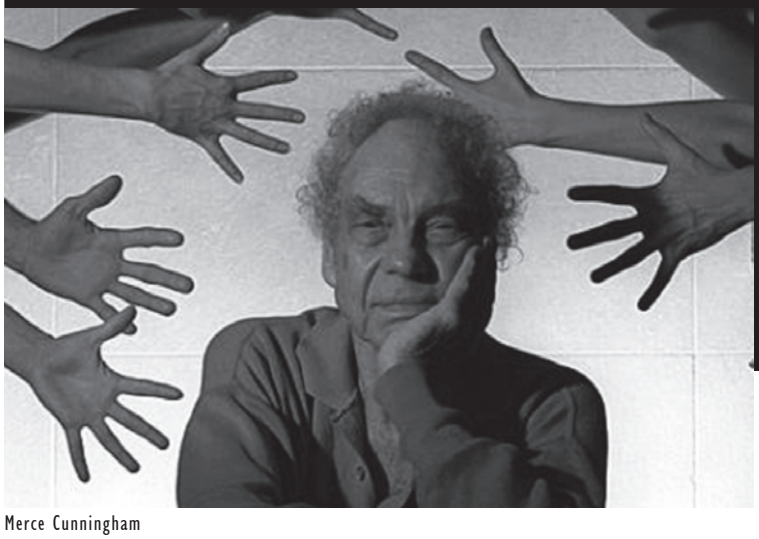
Con la experimentación crece y se fundamenta su interés en la relación de los avances tecnológicos con el movimiento, al punto de instaurar programas informáticos propiamente para la danza («DanceForms»), que usaría en piezas venideras *Trackers* (1991). En 1997 empezó a trabajar en la captura del movimiento con Paul Kaiser y Shelley Eshkar de Riverbed Media para estructurar el decorado para *BIPED*, con música de Gavin Bryars, estrenada en 1999. En el año 2000 en *Interscape*, se reuniría con su anterior colaborador Robert Rauschenberg, quien diseñó la escenografía y el vestuario.

Cierto es que la impronta que ha dejado Merce Cunningham en la danza ha sido enorme. Coreógrafos de tendencias extremas han bebido de su investigación permanente; «mi vida ha sido una búsqueda constante de maneras de mirar y encontrar nuevas formas en el movimiento». Y es que la sedición que lo conduciría por los más exquisitos espacios, venía atravesada por la filosofía zen que absorbiera de Cage, centrándolo por un lado, en entregarle el poder al azar y por otro en subrayar la importancia del movimiento en sí mismo, al margen de la música u otro elemento. Contrario de lo que usualmente hacen los coreógrafos, las piezas de Cunningham se traman en un orden aparentemente caótico: el baile, la música, el vestuario o la escenografía se conciben de forma completamente independientes entre sí, solo la casualidad, el azar, pueden hacer que en la representación los bailarines se muevan al ritmo de la música por unos instantes, o las luces incidan siguiendo el movimiento del cuerpo humano.

Pina Bausch

La noticia de su muerte conmocionó la escena mundial. La coreógrafa alemana, quien fuera la gran renovadora del arte teatral en la segunda mitad del siglo xx, murió el pasado 30 de junio a los sesenta y ocho años de edad en plena faena de trabajo. Dirigía un ensayo con su compañía Wuppertal Tanztheater, cuando la llevaron al hospital fatigada, le diagnosticaron un cáncer que resultó fulminante. Un recorrido impresionante y progresivo, en calidad de voz principal de la llamada danza-teatro, queda como huella de esta gran artista.

Nació en Solingen, al oeste de Alemania, el 27 de julio de 1940 y empezó a formarse como bailarina en 1955 con Kurt Joos en la Folkwangschule de Essen. En 1959 se marchó por tres años a Estados Unidos. De retorno en Alemania, en 1962, empezó una ca-



Merce Cunningham

Martha Graham

rrera brillante y devino la renovadora de la danza y la escena contemporáneas.

Semanas antes de su muerte se estrenaría su última pieza, una coproducción con el Festival Santiago a Mil de Chile. Suerte de introspección en el pasado de ese país, que se integraba a su proyecto de creación inspirado en diferentes ciudades del mundo.

La pieza había sido muy bien recibida por la crítica alemana, que había visto en ella una vuelta a la poética identitaria y seductora de la creadora, a quien en los últimos años se le había acusado de caer en un efectismo fácil, repetitivo en su formulación ya validada.

Un amplio repertorio integra la producción de Bausch, muchas de las piezas aun están activas en el Wuppertal Tanztheater, otras forman parte del repertorio de importantes compañías del mundo. De las más conocidas, figuran *Adagio* –cinco canciones de Gustav Mahler– (1974); *Los siete pecados capitales* (1976), coreografía basada en música de Kurt Weil y textos de Bertolt Brecht; *Komm, tanz mit mir* (Ven, danza conmigo), de 1977; *Café Müller*, de 1978, *Danzón* (1995); o las extraordinarias *Claveles*, *La consagración de la primavera* o *Mazurca Fogo*, etcétera.

Más perceptible en Cunningham desde su vocación abiertamente abstraccionista, aunque evidenciado en Pina y su reivindicación por la aparencial narratividad de la fábula; ambos maestros trabajaron a partir de una suerte de «ilegibilidad» que se inter-transfería entre el arte y la vida. Sus piezas exploran en la demarcación de todos los saberes y las fórmulas hechas para explicar la danza hasta el momento. Obviamente, nada les resultó gratuito. Praxis escénica que escapa de las taxonomías tradicionales que han condicionado la teatralidad y la danzabilidad, configurando más bien escrituras coreográficas y performativas experimentales y *experienciales* asociadas a procesos de investigación en los bordes de lo danzario, de lo teatral; explorando estrategias venidas de la música, de las artes visuales, privilegiando el carácter procesual, temporal, no-objetual del hecho escénico. Procederes que hoy han retornado como dispositivos coreográficos para particularizar algunas prácticas escénicas.

Síntesis

Y es que, en mi experiencia como espectador incansable, no dejo de cuestionarme el sentido de seguir siendo un prisionero del entramado representacional. Siempre por convención, insisto en la necesidad de saber por qué lugar vamos, quiénes tratan de seducir nuestra atención, a partir de qué recursos expresivos, etcétera. Pues, también se sienten síntomas de agotamiento, de cansancio, de apatía ante muchas de las propuestas coreográficas a las que nos sometemos.

Y es que, dentro de los entuertos que atraviesan hoy el comportamiento espectacular de la danza contemporánea, a sabiendas de que todo espec-

táculo viene con «fecha de vencimiento» y sin el deseo ex profeso de «recordar el teatro pasado desde el presente»; la traza de Cunningham y Bausch deberían seguir conduciendo muchos de los corrimientos del arte de la danza. Hay que *exhausting dance* como fin de su historia progresiva, por ello para creadores, espectadores, críticos, historiadores, etcétera, se nos hace necesario amplificar referentes y modos de investigación, escritura y recepción, pues es advertible que:

- La escritura de la danza contemporánea está más próxima de la noción barthesiana de «texto escribible», o sea, cuando se le permite al lector-espectador ser a la vez también escritor del material.

- El cuerpo y su retórica corporal (tal como lo ve Foucault) se presentan como un conjunto de signos que tienen su poder en el material coreográfico.

- La escritura coreográfica debe presentarse como artificio extrañante, donde lo común y cotidiano de la técnica y sus regodeos banales deben «sufrirse» como experiencias extraordinarias.

- La escritura coreográfica opera a partir de la performatividad del *tempo*, retando la noción de representación. (pues se evidencia la exaltación de la percepción del tiempo real a diferencia de la representación que trabaja con la teatralización -construcción- de la temporalidad)

- La noción de danza no se limita a la clásica (*demodé*, por demás) idea de asociar y legitimar ontológicamente la danza con el «flujo y continuidad del movimiento».

- El coreógrafo, en calidad de supuesto autor, es un mero pretexto para la ordenación del material escritural; entonces, la autoría se redimensiona incluso con la participación del lector-espectador.

- Se reacomoda la noción de bailarín, cambiando la noción de cuerpo perfecto por la de cuerpo en juego.

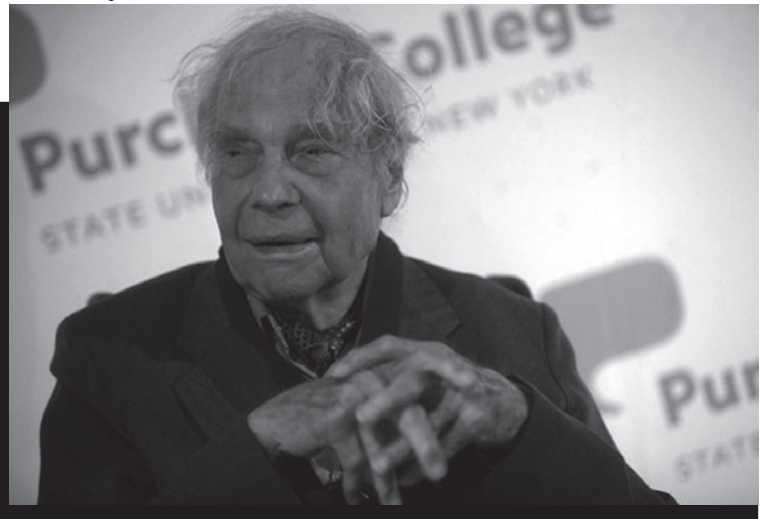
Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza es más que perentorio, pero supone, al mismo tiempo, proponer para la creación la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y científicos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política, tecnología y movimiento. Supone insistir en los desplazamientos a los que asiste el arte en la fragmentación de su pensamiento y expresión.

En este ir y venir de aconteceres, la Danza está obligada a recuperar su noción de vínculo entre la tierra y el cielo, pues sencillamente nos hemos ocupado en desasirnos, en tecnificarnos, en perder la condición comunal originaria.

Y es que, ante las fugas de Pina y Merce, a la danza contemporánea solo le queda seguir apostando (tal como ellos lo hicieran) por la invención y el desafío que implica habitar con certidumbre, presencia y gracia la escena espectacular.

Ruth Saint-Dennis

Merce Cunningham



Coloquio Ochenta
Revueltas

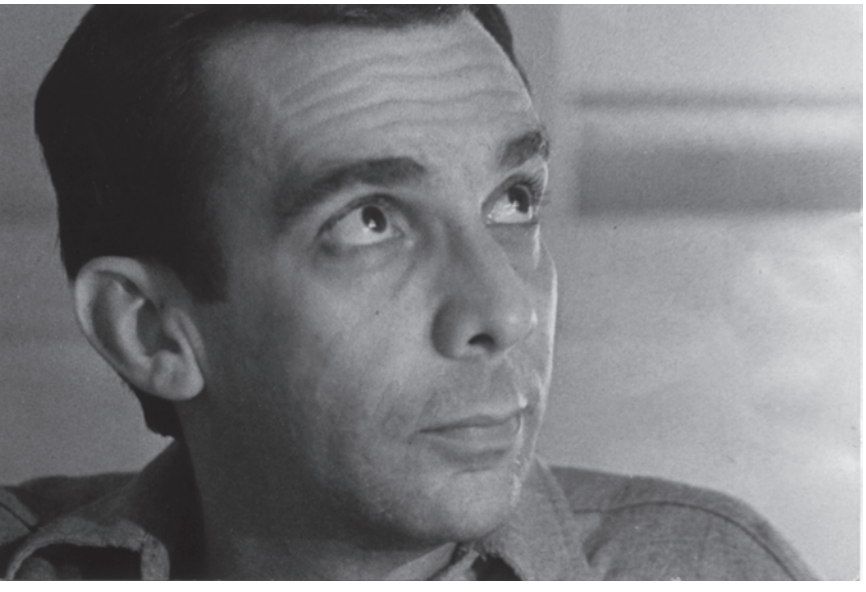
FOTOS: CORTESÍA ARCHIVO CASA DE LAS AMÉRICAS

VICENTE tuvo muchos discípulos. Él tiene tanto poder de seducción como el flautista de Hamelin, casi todos están dispuestos a seguirlo hasta el final. Es Vicente quien corta el hilo y los deja huérfanos de ilusión.

Marilyn Garbey

UNA DE LAS lecciones de su maestría habrá que buscarla en la capacidad para imponer el sello de su genio en distintos tonos y con varios matices. El fundador del grotowskiano grupo Los Doce es fiel a la idea del ruso Tovstonogov, en cuanto a que cada espectáculo debe encontrar su clave, y que tan artificioso puede ser el telón de boca, como convencional su festinada ausencia.

Amado del Pino



VICENTE, un investigador por antonomasia, admirador y profundo conocedor de Stanislavski, Brecht, Grotowski –recordemos a Los Doce– y de Artaud –viene a la memoria *La conquista de México*, no estrenada, o el *Milanés,* de Estorino, ensayado pero no presentado al público–, ha sido y será un referente puntual para las actuales y futuras generaciones. La jerarquía de Vicente Revuelta como actor, ampliamente mostrada y reconocida, es hoy, al cumplir ocho décadas de vida, motivo una vez más de júbilo y respeto para todos los que lo admiramos y queremos.

Roberto Gacio

Vicente Revuelta, protagonista de la cultura cubana*

Graziella Pogolotti

NO QUERÍA PERMANECER ausente de este homenaje que se le hace a Vicente Revuelta en sus ochenta años. Quiero dejar un testimonio de mis recuerdos presentes a través de muchos años y de muchas circunstancias.

Lo que está más lejano en mi memoria es la imagen de Vicente Revuelta actor. Eso fue en la década del cuarenta, en el teatrico de la Escuela Valdés Rodríguez, lamentablemente quemado. Allí se presentaban las obras de ADAD. En aquella etapa heroica y genial de la introducción de la modernidad en nuestro teatro. Fue una etapa, como algunos de los sobrevivientes han contado, verdaderamente heroica, de utilizar un mínimo de recursos que pudieran resolverse aquí y allá, de ensayar para producir un espectáculo mensual que estaba en escena una sola noche y para un público cómplice, adepto, del mundo intelectual y algún que otro aficionado. Era en realidad un camino secreto, paradójicamente silencioso, mediante el cual se iban formando directores y actores en la práctica de la escena. Se hacía básicamente un teatro que apostaba a la calidad de un determinado repertorio. Un repertorio sagrado desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX: era el teatro de Ibsen o el de Bernard Shaw.

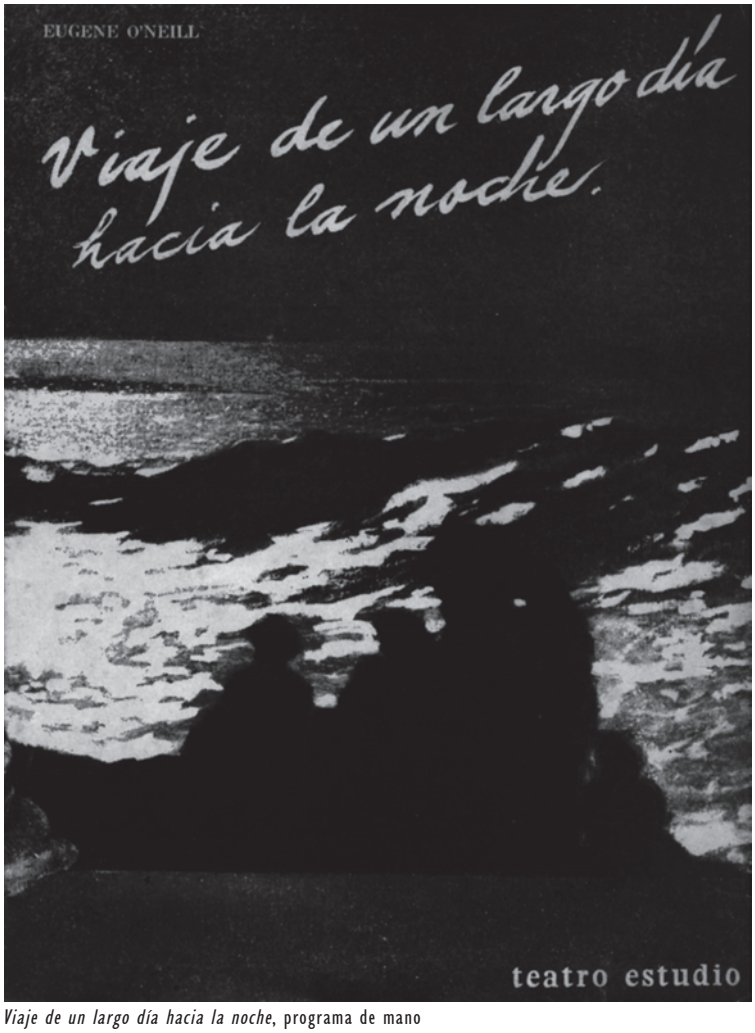
En aquella ocasión Vicente, muy joven, trabajó en *Cándida*, de Bernad Shaw, en el papel del adolescente. Ese primer encuentro me impactó y quedó registrado en mi memoria. Entonces no lo conocía personalmente, ese fue mi primer encuentro con Vicente, lo vine a conocer años más tarde. Después, como es natural, fui siguiendo su trayectoria. Creo que en los años cincuenta, que fueron también años de intensa preparación intelectual en vista de un mañana que todavía no parecía muy claro, Vicente se desempeñó no solo como lo que había sido en el principio, como un actor, como ese oficio en el que resulta más cercano, sino también como un intelectual que estaba interviniendo en el desarrollo del pensamiento teatral.

FOTOS: CORTESÍA DEL CNIAE

Ernestina Linares en *Viaje de un largo día hacia la noche*, Teatro Estudio

Quisiera subrayar esto último porque uno de los rasgos característicos del teatro que se empieza a desarrollar en Cuba a partir de 1936 no fue solamente que ese teatro se remitiera a un repertorio relacionado con la modernidad. No fue solamente que transformara la posición escenográfica, que modificara el concepto del trabajo del actor poniendo un énfasis en el ensayo, en el aprendizaje de los textos, etcétera, sino el hecho de que se empezara a desarrollar, aunque no tuviera ese nombre, un pensamiento teatral por distintas vías. Primero llegó por el vínculo con intelectuales que no venían propiamente de la escena, por la fundación de los primeros núcleos dedicados a la enseñanza, como fue la Academia de las Artes Dramáticas, como lo fue también el Seminario en la Universidad de La Habana, sino que en esta búsqueda de un pensamiento teatral se formuló algo que debe ser subrayado con mucha fuerza: la publicación de una revista patrocinada de teatro como fue la revista *Prometeo*. Menciono todo esto porque también en este sentido del desarrollo de un pensamiento teatral, vinculado, desde luego, a una praxis concreta, interviene de una manera notable Vicente.

Él viajó a Europa y allí se impregnó de las enseñanzas de Stanislavski, que empezaban a difundirse y a aplicarse, pero se impregnó también de



Viaje de un largo día hacia la noche, programa de mano

un conjunto de ideas relacionadas con el teatro que iban más allá de los problemas de la actuación y de la dirección. Se referían, por una parte, a la necesidad de vincularse a un público, una concepción dialógica de un teatro que se relaciona con un espectador, y además, otro elemento importante que venía de la Europa de aquellos años era la necesidad de articular las concepciones del teatro a una concepción del mundo, a una concepción de la realidad. Este pensamiento teatral tuvo un núcleo en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, de la que se ha hablado bastante y se ha publicado alguna que otra antología, pero además de ser el refugio y el ámbito de proyección de los jóvenes intelectuales de izquierda en aquellos años cincuenta, fue también un espacio de reflexión y en la medida de lo posible, teniendo en cuenta la precariedad de los recursos, de creación.

Como sabemos de ahí surgió, por una parte, *El Mégano*, pero también circulaban, con los recursos mínimos —utilizando un medio de reproducción que ya las nuevas generaciones no conocen: el mimeógrafo—, algunas de las ideas que estaban animando el teatro. Sin duda, este conjunto de factores, en los que Vicente participa como actor y como pensador, van a cristalizar en la fundación de Teatro Estudio. Este fue el resultado tangible de todo ese proceso que implicaba de una parte una reflexión teórica conceptual, nunca abstracta, y por otra, una reflexión sobre la realidad cubana, las circunstancias concretas de este país y sus necesidades.

Teatro Estudio surge en el año 1958. Aparece por primera vez un grupo teatral con una concepción que implicaba todos estos fenómenos, y que implicaba además una concepción diferente de lo que debía ser la formación de un actor. Influían, desde luego, el método de Stanislavski y los recursos que debía emplear un actor desde el punto de vista técnico, pero también la formación intelectual. Esa convergencia, que fue un poco una utopía personal, fue lo que intenté llevar a cabo en la Facultad de Artes Escénicas, a pesar de que nuestro amigo Eugenio Barba me dijo que eran «ilusiones vanas». Pero creo que sí es algo que hay que seguir defendiendo.

Teatro Estudio tiene su momento de verdadera explosión en los primeros años después del triunfo de la Revolución. Vicente, que había sido uno de los que trajo de la mano a Stanislavski, recuerdo que introduce otra bomba de profundidad: *El alma buena de Se-Chuán*, hecho que desconcertó a todo el mundo, puesto que Brecht estaba planteando algo totalmente diferente. Hay que reconocer que el introductor de Brecht en Cuba fue Vicente Revuelta, que se lanzó —ha sido algo que ha ocurrido muchas veces en su vida— al vacío sin tener determinadas referencias, pero quedó allí uno de los clásicos de Bertolt Brecht. Después de eso cogimos la «fiebre brechtiana», como siempre nos sucede, una especie de paludismo que sufrimos cada vez que nos entran algunas ideas nuevas. Recuerdo discusiones infinitas sobre el distanciamiento, que nadie sabía a ciencia cierta qué cosa era, a pesar de los teóricos que vinieron de todas partes.

Vicente tiene entonces una extraordinaria trayectoria que va desde estos días inaugurales hasta el gran éxito de Pepe Triana en *La noche de los asesinos*, que iba a anunciar otro salto en el vacío, otra aventura, que fue la de Los Doce. También en este

caso adelantándose a muchas cosas que llegarían más tarde.

No quiero repetir los logros de las obras de Vicente, ni volver sobre terreno conocido, que muchas otras personas dominan mejor que yo. Quiero decir que Vicente, además de ser el animador de la permanente renovación del pensamiento teatral, acompaña todo esto con una extraordinaria vocación de maestro. Un maestro que no ha tenido esa práctica oficializada, pero que en realidad ha ejercido ese oficio durante buena parte de su vida. Vicente ha sufrido esa experiencia, muchas veces dolorosa, que representa interrogantes que han estado con él durante toda su vida. Recuerdo que una vez Vicente me dijo que él creía en el principio oriental de que cada maestro encuentra, no busca, a su discípulo, y que cada discípulo escoge a su maestro. Creo que es verdad, a lo largo de la vida uno tiene muchos alumnos y muy pocos discípulos y estos son realmente los que lo escogen a uno porque reconocen en el maestro aquello que pueden necesitar en un momento dado. Además, es una relación difícil y compleja porque llega un momento en el cual el discípulo tiene que romper el cordón vital que lo ata al maestro, y ese es un conflicto difícil para el discípulo, pero sobre todo para el maestro que ha ido conformando un proyecto y ve que toma a veces un derrotero que no lo complace.

Maestro, Vicente lo ha sido en todos sus trabajos a través de los años con los actores. Hay decenas de actores que pasaron en algún momento por Teatro Estudio, que han reconocido explícitamente lo que le deben a Vicente. En este sentido, tuve una experiencia particular, puesto que en los años ochenta invité a Vicente a que fuera profesor de un grupo de estudiantes en el Instituto Superior de Arte (ISA). Seguí de cerca ese trabajo, pasionalmente también, y conversaba con Vicente para saber cómo le iba. Me impactaron estas imágenes que no he olvidado: se presentó tres meses después de hacerse cargo del grupo, en la Casona de Línea, y realmente quedé muy impactada por el salto de desarrollo que habían tenido esos muchachos en un tiempo tan corto. Detrás de eso estaba toda la sabiduría de un magisterio que intenta trabajar no con la mente, con los elementos de la representación, sino con la formación orgánica de los estudiantes de actuación. Pienso, me atrevo a decirlo, que en estos años de formación, Vicente subía la parada y llegaba el momento en que él exigía y no todos podían atravesar el camino emprendido. Imagino que ese conflicto entre el proyecto y la realización, entre el deber ser y el ser, es algo que siempre ha perseguido a Vicente Revuelta.

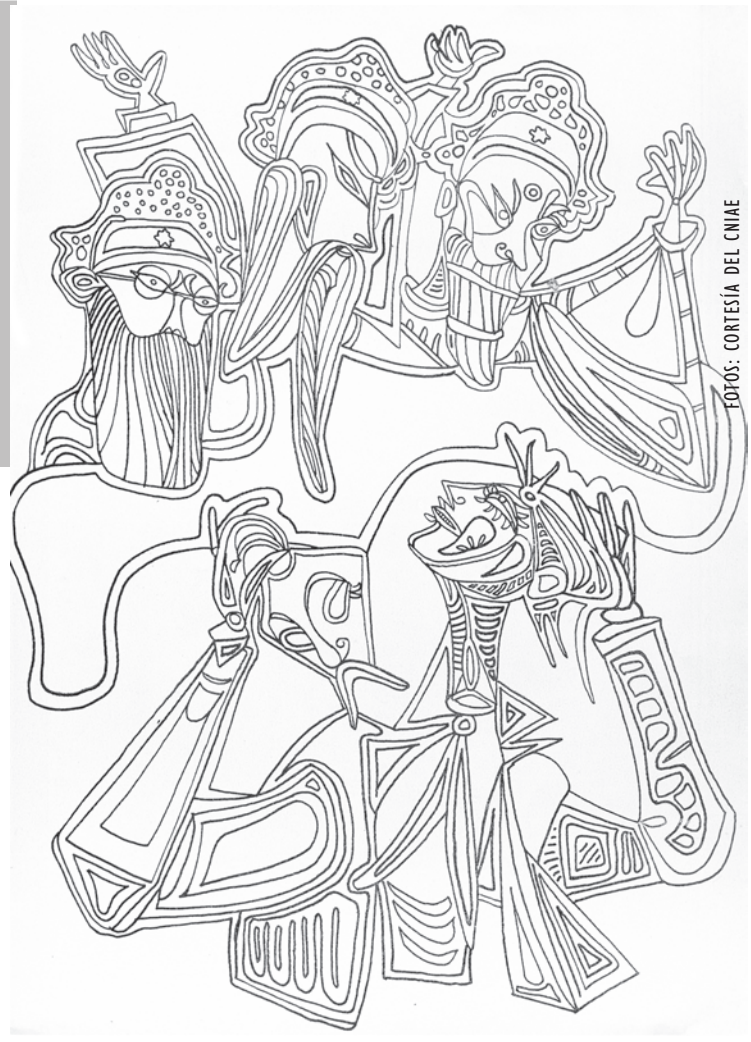
En aquel momento, precisamente porque los discípulos buscan y escogen a su maestro, fue cuando Vicente empezó a trabajar en una relectura de Brecht. Quiso hacer algunos espectáculos con estudiantes en la sala Hubert de Blanck. Quizá no todos sus alumnos de actuación respondieron en aquel momento; sin embargo, sí vinieron, como las abejas acuden a un panal, un buen número de estudiantes de teatrología y de dramaturgia que se hicieron, por lo menos coyunturalmente, actores, pero que a través de *Galileo* tuvieron una experiencia de aprendizaje mucho más profunda: la de vivir desde dentro la creación teatral de una manera esencial. ¿Cuál era el *tempo* y el diálogo que podía establecerse entre un texto paradigmático; una realidad histórico-concreta: la de su presente, y un público específico: el de los jóvenes coetáneos de esos estudiantes de actuación y de teatrología? Vicente venció todo eso, lo que significa que su presencia es ineludible en el teatro cubano y también en la cultura cubana del último milenio. Él es, sin duda, uno de sus protagonistas desde muchos puntos de vista, aunque no siempre se le haya escuchado y se le haya entendido.

El alma buena de Se-Chuán, programa de mano

* Intervención en el Coloquio «Ochenta Revueltas», inaugurado en la Casa de las Américas, 3 de junio de 2009.

Vicente*

Reinaldo Montero



FOTOS: CORTESÍA DEL CNIAE

El alma buena de Se-Chuán, programa de mano

SIN UN PUNTO DE APOYO, la imaginación no salta. Si no hay aunque sea un leve lazo que asocie vida y arte, el trabajo no sale. Lo digo porque un día Vicente Revuelta, Raúl Oliva, que era el diseñador de escenografía y vestuario, y yo estábamos en el apartamento con vista al mar y a la embajada de Estados Unidos que tenía Vicente. Estudiábamos por entonces *El travieso Jimmy,* de Carlos Felipe, que a ninguno nos gustaba demasiado, por no decir nada, pero Raquel había comprometido a Teatro Estudio en el montaje de ese texto con un grupo búlgaro de nombre anodino, algo así como Salsá-Ismiá (que quiere decir lágrimas y sonrisas). De pronto el agua hirviente del té reclamó toda la atención, Vicente dejó caer los papeles al piso, dijo «solo se me ocurren boberías» y fue a la cocina minúscula. A mí no se me ocurrió mejor bobería que asomarme al balcón, era la última hora de la tarde y entre embajada y mar vi parado en la acera del malecón a un muchacho de pelo quemado por el sol, o quizás rubio. El muchacho hablaba con otros, sin dudas era el centro del grupo. Más allá caminaba una negra retinta. Entre negra y muchacho una niña iba de la mano de un hombre, tal vez su padre. Llamé a Vicente y a Raúl, que se asomaran, que allá abajo andaban todos, incluidos Jimmy y la negra Mrs. Dolly, y se los fui señalando, y hablé más, hablé hasta por los codos de lo que no recuerdo y poco importa. Vicente parecía no escucharme, que ese es uno de sus modos de escuchar. Cuando terminé, Vicente resumió lo visto y parloteado como sigue. «Dolly tendrá que ser Hilda Oates, y Jimmy lo hará Adolfo, todo parecerá muy bobo, como visto a distancia, porque se va a suponer que algo les está pasando pero nadie sabrá qué», y a Raúl le pidió que hiciera una maqueta, «porque todo acabará pareciendo como un guiñol, sí, será algo muy simple, es lo que pasa, no estábamos mirando alrededor, y mientras más burro uno se vuelve, más estúpida parece la obra», y sirvió el té. Los tres comprendimos, Vicente el primero, que los ensayos podían empezar al día siguiente.

Dado que toda explicación es dudosa, quise empezar estas líneas evocando lo que ocurrió hace un cuarto de siglo y que recuerdo como si hubiera pasado ayer, porque ese día se me hizo claro lo que es un acto creativo. Da igual si se trata de un solo verso o de la completa creación del mundo. Un acto creativo podría surgir por emanación, pero se concretaba con la más inequívoca acción, podría contener una sola frase pero con un verbo verdadero, un solo gesto pero que diga, y al carajo el yo y los arrebatos del yo con desencanto aledaño.

Un hombre de suerte

Antes de seguir quiero apuntar algo que he comentado en alguna que otra ocasión, pero que estoy escribiendo por primera vez. Tuve la enorme suerte de pasar mi adolescencia artística como asesor de Vicente, de Berta, de Raquel y de Estorino. No puedo imaginar universidad más cabal. Ni Lovaina ni Harvard me hubieran podido ofrecer nada semejante. Y entre estos cuatro maestros de lujo, ninguno más empecinado en no mostrar su magisterio, en ser uno más en el equipo, que Vicente. Quizás por eso, en los años de trabajo, de tanto

trabajo que compartí con él, me sentí en todo momento aprendiendo, aprendiendo y observándolo, aprendiendo y procurando desaprender, aprendiendo de nuevo lo que ya empezaba a saber, aprendiendo y actuando en la incesante vorágine de actos creativos.

Los poetas habrán descubierto el subconsciente antes que cierto austriaco, Vicente me hizo descubrir lo que es asediar aquello que se procura, dilucidar lo que busca precisiones, hacer significar un texto, desentrañar su entramado secreto, que no tiene que ver con el autor, los personajes, las situaciones, si no con nosotros mismos, con el grupo de artista empeñados en hacerlo suyo, representable, en acompañar los pasos que parecía dar a tientas Vicente.

Según Nietzsche, las palabras son metáforas que hemos olvidado qué eran. Según mi experiencia de haber trabajado con Vicente, el teatro es justo la metáfora de las metáforas, pero que no ha olvidado su condición tropológica, que nos recuerda de continuo su calidad figurada. La consecuencia es una experiencia artística que puedo llamar sin sonrojo «el teatro de Vicente».

Wishful thinking

Al hombre con tantísima suerte que fui el teatro se le reveló, entre otras cosas, como una máscara que se empeña en no enmascarar, en hacer resaltar. Pero el trabajo específico con Vicente daba otra vuelta de tuerca a ese lugar común, porque lo que más le complacía no era dar con la textura, las facciones y el color justo de la susodicha máscara, sino vivir, más que hacer, el ejercicio de artesanía. El resultado final no era ni importante ni indispensable. Por tanto, la ficción podía tornarse realidad, el símbolo podría entenderse como lo verdadero, un emblema se convertía en argumento.

Lo diré en dos palabras. «El teatro de Vicente» fue un alarde de enajenación y concreción a la vez. Enajenación y concreción para llegar a definir, para hacer palpable el dilema entre arte y realidad, placer y vida anodina, sentido y nadería.

Diré más. La obsesión de Vicente por arribar a los actos creativos, no a los meros resultados, no pocas veces lo conducía a la fractura total con la realidad. En inglés se usa la expresión *wishful thinking* para denotar el afán de que las cosas sean como se piensan, al margen de como son. Pero las cosas son como son, y la incongruencia entre voluntad y realidad puede erosionar el alma, inundarla de desesperanza, también de desesperación. Y es en situaciones así que Vicente mostraba su extrema fragilidad, su no saber bandearse entre lo deseable y lo dable.

* * *

Alguna vez, en sus tantos viajes a Cuba, Eugenio Barba contó que, en medio del hostigamiento de Sendero Luminoso y los paramilitares, dio con tres pésimos actores en Ayacucho que representaban un espanto de espectáculo. Aquello que no tenía el menor valor como arte, tenía en sí el mayor de los valores como fe en el teatro, como fe en la eficacia de un específico tipo de teatro que deseaba comunicar con urgencia.

No puedo imaginar hombre más dichoso que el joven artista que fui, porque no sólo aprendió a vivir y compartir la fe en la experiencia artística que proporciona el teatro, sino que contribuía, en modesta medida, al logro de un arte de tanto valor en sí como el que estaba aportando Vicente Revuelta al teatro cubano.

* Intervención en el Coloquio 80 Revueltas, inaugurado en la Casa de las Américas, 3 de junio de 2009.

El alma buena de Se-Chuán, Teatro Estudio

Sin dudas, la vivencia fue definitiva. Cuando la reconstitución de su memoria les convoca acuden con presteza, sin importar la distancia geográfica, política o cultural. Cuidan, además, de recomponer la imagen de quienes ahora habitan otra dimensión de la existencia.

Con sus recuerdos y visiones se ha tejido este palimpsesto que pretende aportar testimonio escrito y llamar la atención sobre una experiencia necesitada de reconocimiento y ponderación.

Su examen propone, inclusive, un cambio en la perspectiva política y cívica desde la cual se han narrado los últimos cuarenta años de la historia del teatro en la Isla.

No hay sobresalto. A Lezama debemos el alerta: *la memoria prepara sorpresas*.

FOTOS: CORTESÍA DEL CNIAE

El círculo de tiza caucasiano, Teatro Estudio

Esther Suárez Durán

Los **Doce**: las sorpresas de la memoria

A Los Doce, por su audaz defensa de los sueños
A Vicente, por trascender, siempre, sus circunstancias

I

LA LUZ SE FILTRABA POR los ventanales de madera y dibujaba sobre el tabloncillo los singulares rectángulos del espacio entre las persianas. Nadie se molestó en entornarlas. ¿A quién le importaba algo así esa mañana? Cierto que algunos miraban fijamente el piso; reconcentrados, las visiones internas se anteponían a los reflejos en el tablado. Otros no despegaban los ojos del guía, intentaban leer más allá de los gestos y las palabras.

Tras el desconcierto, un pesar incómodo; mientras, una gama de sentimientos diversos se definía en el interior de cada quien.

La pasada noche, luego de los días de descanso que sucedieron a las jornadas de trabajo agrícola Vicente los había convocado en su pequeño apartamento. Oficiando un ritual inédito le entregó a cada cual una figura en miniatura –una ofrenda de sí mismo– y dio por terminado el trayecto.

Esa mañana, en el salón que cobijó la aventura el líder ha hecho explícitos los motivos de su conclusión. En el discurso expreso las responsabilidades recaen sobre sí mismo; habla de sus limitaciones, incapacidades, salud, pero ante quienes escuchan, actores al fin, otro tema se desliza en el subtexto. La experiencia es finiquitada porque no los ha transformado; no han sido capaces de autotrascenderse. Permanecen en su inicial escala humana. Las máscaras primeras pueden haber sido removidas, pero solo para dejar espacio a otras de nuevo tipo.

Vicente se siente exhausto. Y, de nuevo, desencantado. Por ahora no hay utopías que alcanzar. Por otra parte, es incapaz de soportar por más tiempo la presión, creciente, a que está sometido. Quizás, una vez más en su vida se pregunte de qué ha valido todo este esfuerzo.

Entre los actores y quienes han fungido como colaboradores cercanos, unos se hallan inmersos en el desencanto, la impotencia; otros, ganados por el escepticismo. Invadidos por la tristeza, todos se hacen la misma pregunta.

Transcurrirá el tiempo y solo entonces podrá intentarse la respuesta.

II

La travesía no comenzó aquel octubre convulso de 1968. Ni tan siquiera en diciembre de 1967, al regreso de la exitosa gira por Europa.

El origen se halla un poco antes. Posiblemente en aquel 27 de noviembre de 1966 en que se inició la construcción del nuevo mito en la historia de nuestra escena. Tras meses de intensa labor se estrenaba *La noche de los asesinos*, del dramaturgo José Triana, en el panorama del VI Festival de Teatro Latinoamericano; evento auspiciado por la Casa de las Américas que desde 1961 se celebraba anualmente.

La edición se distinguió por dos características particulares: acogió el II Encuentro Internacional de Teatristas –con motivo del cual se dieron cita en La Habana figuras tales como Yuri Liubímov, Román Chalbaud, Adolfo Marsillach, Antonio Eceisa, Simone Benmussa, Darío Fo, Carlos José Reyes, Isidora Aguirre, entre otros– y estableció una jerarquía en la muestra teatral participante al instituir El Gallo de La Habana (una pieza de bronce de nueve pulgadas de alto, obra del escultor Tomás Oliva) como el Premio al Mejor Espectáculo presentado.

La muestra teatral contó con nueve estrenos (obras concursantes) y cuatro reposiciones. A tono con el espíritu de la época de proyectar socialmente cuanto se hacía en el ánimo de involucrar a las amplias masas en todas las áreas vitales (puesto que de eso precisamente trataba el proyecto revolucionario) el evento se planteó el redimensionamiento de su ámbito más allá de los sectores especializados.

Al despliegue que se observó en la prensa nacional durante las semanas previas al encuentro[1] se unió la decoración de las principales tiendas de la capital con los afiches y el programa del acontecimiento y el lanzamiento de productos gastronómicos especiales. La propaganda gráfica del

Entremés de los habladores, Teatro Estudio

cónclave se extendió hasta las cajas de fósforos, el papel de envolver empleado en el comercio y los matasellos de correo.[2]

Durante la celebración de la fiesta teatral el Pabellón Cuba –principal recinto expositivo del país en el período– albergó una abarcadora exposición nombrada Primera Muestra de la Cultura Cubana mientras se realizaba un notable concierto de música cubana contemporánea que incluía obras de compositores de vanguardia como Leo Brower, Juan Blanco y Carlos Fariñas.

En este clima de máxima espectacularidad *La noche de los asesinos* obtuvo el principal galardón del certamen. También dio lugar al más arduo debate entre los teatristas participantes en el coloquio que acompañaba al Festival. Los representantes de la RAU y Vietnam destacaron, con matices diferenciadores, la falta de correspondencia entre la obra y su contexto social.[3] La mayor expectativa que traían las personalidades extranjeras relacionadas con el arte era hallar una correspondencia entre la dimensión político social de la Revolución Cubana y la creación artística que se realizaba en el país, que para muchos debía ser de nuevo tipo. En la esfera teatral tal expectativa parece haber funcionado en planos distintos a lo largo de esta particular etapa; mientras para unos este «nuevo teatro» se resolvía en el eje formal, y se vinculaba a las nuevas tendencias estéticas en el ámbito escénico internacional, para otros el principal elemento diferenciador se expresaba en el eje temático y el punto de vista. Tal vez una de las primeras señales al respecto se encuentre, precisamente, en las reacciones que provocó la controvertida pieza de José Triana.[4]

En realidad, para el mundo teatral capitalino el espectáculo se convirtió en el suceso del año y, posteriormente, en un hecho inolvidable. No parece haber existido espectador que quedara indiferente. Entre tanto unos recibieron el espectáculo «como una perversa comedia de odios y locuras, pero también de burlas y diversiones»,[5] otros lo asumieron como un experimento sicoanalítico freudiano que los enfrentaba con sus propias vivencias y particular estructura de valores y prejuicios, y no faltaron quienes lo vieran como un ataque a las ideas que preconizaba la Revolución.[6]

Los resultados artísticos conseguidos correspondieron a un riguroso proceso que involucró a todo el equipo.[7] Durante la primera fase de laboreo sobre el texto cada quien aportó una lectura distinta y todas parecían válidas. Esto determinó al director a estructurar una puesta en escena de visiones plurivalentes, en concordancia con esa porosidad extrema que revelan los caracteres que llevan adelante la trama, los cuales se prefiguran y disuelven; se trasvasan unos en otros, con el consecuente desplazamiento de los significados. La clave para la exitosa realización escénica la encontraron en el teatro de la crueldad mediante la documentación que en torno al mismo les ofreció Wanda Garatti.[8]

La construcción de esa imagen múltiple les impuso un proceso de liberación («empezamos como a liberar cosas, a romper cosas que habíamos respetado siempre. Rompíamos los propios textos que, a veces, se hacían ininteligibles; la continuidad de la obra, porque la fragmentamos»)[9]

Durante el espectáculo los actores no tenían descanso; interpretaban a las tres criaturas principales y al resto de las entidades del mundo familiar, vecinal e institucional que pueblan la realidad ficcional a la par que intervenían en el perenne cambio físico del escenario; continuamente quebraban el orden de los objetos para establecer, cada vez, uno diferente. El trabajo con el sonido llamó la atención de la crítica.[10] En la partitura sonora, a la clave verbal, de por sí rica y sugerente, se añadió la clave de los ruidos producidos por muebles, vasijas y utensilios de todo tipo.

La noche… constituyó una de las producciones que sintonizó la escena cubana con las nuevas poéticas de la escena internacional del momento; sobre todo a partir de su inscripción en el teatro de la crueldad, principal fuente de las praxis teatrales más significativas de la época (pienso en el Living Theatre, en Jerzy Grotowski y en Peter Brook.) Colaboró en dar a conocer, en cierta medida, esta fuente inspiradora[11] entre nosotros, en específico desde la perspectiva de los resultados prácticos, tanto en la dimensión actoral como la espectacular y de relación con el espectador. Representó un poderoso estímulo para el desarrollo de la investigación y la experimentación artística; de hecho funcionó como referente para una amplia zona del medio teatral cubano y su repercusión se puede reconocer en la labor de algunos artistas y agrupaciones y en las características de ciertas búsquedas y productos.[12]

III

La puesta resultó invitada a participar en el Festival del Teatro de las Naciones, en Francia. La primera función se realizó en París, en el Teatro Odeón, donde obtuvo una excelente acogida de crítica y de público.[13] Luego se presentó en Avignon, Bélgica, Ginebra y en el contexto de la Bienal de Venecia. Franco Quadri, editor de la reconocida revista teatral *Sipario*, organizó una gira por varias ciudades de Italia: Milán, Padua, Nápoles, Perugia, Verona, Turín, Bologna, Ferrara, Florencia, Livorno, Siena, L'Aquila, Bari y Roma donde hicieron funciones que resultaron muy exitosas.

Durante el Festival en París, Vicente pudo disfrutar la puesta de Streheler de *Los gigantes de la montaña*, la última obra de Pirandello, con el Piccolo Teatro de Milán; un espectáculo extraordinario con el cual sintonizó de inmediato (Streheler y Revuelta tenían por fuentes las mismas: Stanislavski, Brecht) y en el cual le pareció ver su propio futuro y se percató de que aquel carecía de interés para él.

Antes de realizar el programa de presentaciones en Italia permanecieron por un buen tiempo en París. Allí tuvo lugar su encuentro con el Living Theatre.[14]

El sesgo político de la actividad del Living lo había convertido en una entidad no grata para el gobierno de los Estados Unidos y, en aquel momento la compañía se hallaba desarrollando justamente la gira europea más famosa en su trayectoria (culminaría con la presentación de *Paradise Now* en la edición de 1968 del Festival de Avignon, en medio de la polémica y el escándalo). El Living era una agrupación artística de gran notoriedad en aquellos momentos y alrededor de ella se tejían no pocas leyendas.

El director pudo presenciar *Misterios y pequeñas piezas* (1964) , compuesto por una serie de *performances* y un homenaje a *La peste* (Antonin Artaud), que permitían comprobar el dominio de los actores sobre sus cuerpos, el grado de libertad de sus relaciones, la inusual capacidad expresiva. Las imágenes resultaban reveladoras y sugerentes. También tuvo ocasión de ver *Antígona* (1967), la asunción de Brecht por este peculiar colectivo, una propuesta igualmente estremecedora.

Para Vicente el conocimiento directo del Living tuvo un impacto determinante. Por esa época el teatro de grupo (también conocido como teatro independiente) se reafirmaba como una opción de singular significado frente a la existencia de las tradicionales compañías teatrales. Simultáneamente, en regiones diferentes del planeta se producían experiencias interesantes en tal sentido (Le Théâtre du Soleil, el Open Theatre, Comediants, Els Joglars, El Teatro Experimental de Cali (TEC) representan a algunas de ellos) caracterizadas por la búsqueda de una relación diferente entre el teatro y su contexto cultural y político, y entre el espectáculo y el público. Las producciones colocaban en el centro la creación del texto espectacular, el cuerpo todo del actor ganaba protagonismo expresivo; mostraban un uso nada convencional del espacio y una vocación por la máxima expresividad a partir del empleo de escasos recursos. El Living Theatre es una de las entidades más destacadas de este movimiento.

Revuelta encontró en la compañía la materialización de su ideal de grupo teatral, de lo que era la esencia del teatro, con una ética distinta, libre de temores, celos y represiones. La expresión de la filosofía y la teoría de Grotowski, según diría años más tarde.[15]

Tras la presentación por cuatro países europeos, cuatro festivales y numerosas ciudades el equipo de *La noche de los asesinos* obtuvo en Cuba un recibimiento apoteósico en la mañana del 9 de diciembre de 1967. La gira había sido un éxito.

IV

Vicente venía lleno de ideas, compartió con todo el que quiso escucharlo sus impresiones del Living Theatre.[16] Por este tiempo llegaron a sus manos los ejercicios de Peter Brook correspondientes a la etapa anterior al *Marat/Sade*[17] y algunos otros escasos materiales. De acuerdo con el testimonio del actor Oscar Álvarez también contaban con otro texto de

Brook (obtenido por Julio Gómez, asistente de dirección, durante la gira a Europa) referido al período en que el director inglés invitó a Grotowski a realizar un seminario.

Auxiliándose de ellos, Revuelta propuso de inmediato efectuar un taller en la convicción de que debían replantearse el entrenamiento y las relaciones al interior del colectivo como vía para llegar a constituir un grupo teatral en toda la verdadera extensión del término. En cierto sentido el momento no podía ser mejor, la puesta de *La noche*… y su favorable acogida en Europa había despertado extraordinarias inquietudes entre los actores de Teatro Estudio y del resto de las agrupaciones artísticas.

Por otra parte, en el mes de marzo de ese año, 1968, Vicente había sido restablecido en el cargo de director general del conjunto, de donde había sido removido por decisión arbitraria del Consejo Nacional de Cultura en 1965.[18]

Se iniciaron las jornadas de ejercicios y experimentación. En medio del desconcierto de algunos, Teatro Estudio detuvo los ensayos y las funciones. Pronto se anunciaron posiciones diversas en las filas del grupo, puesto que lo que se pretendía realizar era algo bien complejo que suponía una ruptura con todos los cánones ya conocidos en medio de una orfandad teórica al respecto. El propio Vicente ha confesado, con su habitual desenfado, que en aquel momento él no comprendía a plenitud algunas de las pautas del entrenamiento.[19]

Comenzaron las discusiones. Mientras varios de los interesados en la investigación artística solicitaban poderse concentrar en ella, otros abogaban por dedicar unas jornadas a la misma y otras a los ensayos y presentaciones convencionales.

En realidad, el asunto revelaba mayor trascendencia. Tras una década de labor, Revuelta quería retomar el rumbo del período fundacional, cuando la institución constituía un espacio expreso de experimentación y estudio; sin embargo, la institucionalización al uso en la época, que ya va mostrando las primeras señales de rigidez que

Entremés de los habladores, programa de mano

(ENTRE) TELONES

Vicente y Los Doce

HABÍA UN ejercicio que Vicente creó para Los Doce que se llamaba Espacio, Tiempo y Fuerza, y me imagino que cuando lo hacíamos nos pensábamos cabalgando con Einstein y su relatividad por el espacio y el tiempo y con la fuerza con que podíamos hacerlo. La pauta sonora que tenía ese ejercicio, y que cada cual trabajaba desde la mayor libertad que uno podía conseguir, era ese soneto extraordinario de Quevedo donde habla de las médulas que han ardido rabiosamente. El soneto termina con dos versos: «serán ceniza, mas tendrán sentido; polvo serán, mas polvo enamorado».

CARLOS PÉREZ PEÑA

CUANDO Vicente planteó llevar gente fresca a los Doce, fui a hablar con él. Recuerdo que al llegar el espectáculo ya estaba andando, y él me dijo: «Métete». Me di cuenta de que para mí era de vida o muerte, y me metí en el espectáculo. Aprendí muchísimo, mi formación vocal y física se la debo a Los Doce.

MICHAELIS CUÉ

LOS DOCE significa para mí una ecuación, una ecuación dividida por un signo de igualdad: Los Doce igual a ganancia.

ROLEN HERNÁNDEZ

EN TODA mi experiencia como actriz y en este momento como directora teatral, incluso en la del Escambray, siempre ha estado Vicente. No puedo separar Teatro Estudio del grupo Los Doce, porque realmente el grupo era Vicente. Era su guía y tenía los mismos postulados. Vicente es la semilla de todo lo que he hecho. Su visión caleidoscópica de la vida, su estilete en mano para profundizar en todas las preguntas que deben hacerse, su rigor, su pasión hacia las cosas que uno es y debe defender. Lo quiero muchísimo. Este es un testimonio del corazón.

FLORA LAUTEN

FOTOS: CORTESÍA DE ADA NOCETTI

veinte años más tarde aconsejarán una radical transformación estructural dentro del sistema teatral, no lo posibilitó.

Una de las variantes elaboradas en la negociación que consistía en que quienes lo desearan pudiesen armar tienda aparte, pero bajo la propia sombrilla de Teatro Estudio como entidad, y funcionar como el laboratorio experimental de la misma tampoco resultó aceptada.

Al contexto organizacional propio del *campo teatral* –término entendido dentro de la sociología de la cultura del francés Pierre Bourdieu[20]— se sobrepondrá la compleja situación que desde 1967 se plantea en todo su contraste en el *campo intelectual* en cuanto a las fuerzas y tendencias en pugna por capitalizar la orientación de las políticas culturales, con la derivación de un clima ideológico poco favorable a la experimentación estética.

De 1967 data, curiosamente, la publicación de sendos volúmenes sobre el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo en la colección Teatro y Danza, del Instituto del Libro, con selección, notas y prólogo de nuestros ilustres Virgilio Piñera y José Triana, respectivamente. Sin embargo, en las páginas que preceden al primero de los títulos mencionados Piñera, tras dejar sentado que esta tendencia es en el momento «la expresión dramática de mayor prestigio y la vanguardia más avanzada de la escena» culmina diciendo que tal teatro es «el máximo exponente y el reflejo más acusado de la alienación de la sociedad capitalista». ¿Estrategias del prologuista y el equipo editorial para burlar posibles censores? No importa, en cualquier caso refiere a la mentalidad de una época. Baste añadir que el volumen contiene *La visita de la vieja dama*, de Fiedrich Dürrenmatt y *Marat/ Sade*, de Peter Weiss y que, por definición, este teatro, en la acepción que le otorga Artaud y que, en efecto, informa sustancialmente el quehacer de los posteriores reformadores del teatro no consigue ser otra cosa que una práctica esencialmente revolucionaria.

En el propio año las páginas del tabloide cultural *El caimán barbudo* fueron escenario propicio para la expresión de una tendencia. Se hicieron eco de un grupo de obras de teatro político (algunas referidas al tema de la guerra en Vietnam) producidas en Europa y Norteamérica a propósito de las cuales se enjuiciaba negativamente la situación del teatro cubano «atrapado entre el populismo del lamentable Teatro Martí y de las no menos lamentables carpas, y el exclusivismo de las salas del Vedado, por lo cual, concluía el articulista, carecemos hoy, a casi ocho años de Revolución, de un verdadero teatro popular».[21]

A la vez se aludía a otros temas de similar raíz y ambigüedad. Se relacionaba de modo pedestre la vitalidad de la cultura con su «capacidad para responder a las necesidades de su tiempo» y se traían a colación otros argumentos de Perogrullo en torno al teatro y su contexto. El mismo número presentaba un artículo sobre el humor gráfico («Cuba: la nueva caricatura», por Víctor Casaus, p.17) que volvía sobre el tópico de lo culto y lo popular en términos de élite-mayoría[22] y extrapolaba sus afirmaciones al campo socialista.

El asunto fue tratado también en el espacio de la producción cinematográfica nacional. Se hablaba de posponer elaboraciones mayores y buscar un cine asequible al gran público sin caer en el populismo. La estrategia propuesta consistía en lograr entretener, para moldear el gusto de las mayorías y, una vez conseguida la aceptación, lanzarse a empeños de más vuelo.[23]

En abril se hizo público el mensaje del Che Guevara a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. En octubre ocurrió el deceso del *Guerrillero Heroico*. Entre octubre y noviembre, la revista *Revolución y Cultura* (RC) publicó sendos artículos a la firma de Lisandro Otero y del comandante Jorge (Papito) Serguera («Che, la razón en caballería», en *RC-2*, 15 de octubre, y «El intelectual y la Revolución», *RC-3*, 30 de noviembre, respectivamente) que provocaron la disolución del Consejo de Dirección de la publicación, cuyos miembros no compartían las opiniones expresadas en ellos.[24]

A fines de 1967 se inició el proceso contra la microfracción. También se celebró el I Seminario de Teatro, evento preparatorio, entre otros, del I Congreso Cultural de La Habana.

El Seminario está pendiente de estudio. Varios de sus participantes lo recuerdan como un espacio de intensa confrontación. En suma se debatía en torno a las características que debían distinguir al teatro de aquella época de transformaciones esenciales y fundaciones. Un somero examen del texto de la Declaración de Principios permite conjeturar acerca de las ideas en contienda. El documento declara la urgencia de «crear expresiones de masividad teatral, que sitúen en la más alta dimensión las necesidades del pueblo» y de enfrentar «las desviaciones ideológicas, y poner nuestra creación al servicio del pueblo». A la vez que alerta contra el populismo y el paternalismo ante públicos masivos, reconoce que «la creación de un teatro popular está ligada a la formación de ese nuevo público» y no olvida reclamar el derecho a la experimentación y al disfrute de todo el bagaje cultural del hombre, para terminar afirmando que «el teatro no es una ideología, pero sí instrumento de una ideología».

Las salas cinematográficas habían presentado filmes como *Fin de temporada* (Zoltan Fabri, Hungría); *El caso Morgan* (Karel Reisz, Inglaterra); *Sin esperanzas* (Miklos Jancso, Hungría); *¿Quién eres tú, Polli Magoo?* (William Klein, Inglaterra); *La caza* (Carlos Saura, España); *Julieta de los Espíritus* (Federico Fellini, Italia) y en los espacios teatrales se habían estrenado las puestas hoy míticas de *María Antonia* (Hernández Espinosa/ Roberto Blanco); *Vade retro* (Milián/ Pedro Castro, Conjunto Dramático de Camagüey), *La corte del faraón* (Perrín, Palacios y LLeó/ Carucha Camejo) y *La Celestina* (de Rojas/Pepe Camejo); estas últimas por el Teatro Nacional de Guiñol; además de otras como *La señorita Julia* (Strindberg/ Adolfo Gutkin; Conjunto Dramático de Oriente), *Hiroshima* (un *happening* a cargo de Nelson Dorr, con el Conjunto Dramático de Cienfuegos); *Romeo y Julieta*

en las tinieblas (Jan Otcenacek/ Sigifredo Álvarez Conesa) y *Una novia para el rey* (Pepe Santos); Teatro Juvenil de La Habana; *Happening* (Armando Suárez del Villar y Marta Valdés; Teatro Estudio), *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*[25] (Edward Albee/ Rolando Ferrer; La Rueda),varias de las cuales permanecieron en escena durante parte de 1968, cuando el Conjunto Dramático de Oriente estrenó *El amante*, de Harold Pinter, una de las pocas veces, sino la única, en que se ha representado al reconocido dramaturgo británico en la Isla.

En cierto sentido, 1967 había cerrado una etapa e inauguraba otra con la cristalización de determinados paradigmas. La presencia de Vietnam y su denodada lucha antimperialista contribuyó a polarizar la vida política y sus significaciones. («Crear dos, tres, muchos Vietnam es la consigna.») La imagen modélica del momento: la figura del guerrillero, configuró su equivalente a lo interno y cotidiano del país en el hombre entregado al trabajo agrícola. De común entre ambos el paisaje agreste.[26]

El año 1968 comenzó con el I Congreso Cultural de La Habana –donde participaron setenta países– y la emisión del *Llamamiento de La Habana* que exhortaba a los intelectuales del mundo «a tomar la parte que les corresponde en el combate por la liberación de los pueblos».

Terminó la práctica nefasta de la llamada UMAP (siglas de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción).[27] Se produjeron la remoción del Consejo de Dirección de *El caimán barbudo* y las escisiones en el jurado del Premio UNEAC en los géneros de Teatro y Poesía ante los galardones otorgados a los libros de Antón Arrufat y Heberto Padilla. (*Los siete contra Tebas* y *Fuera del juego*, respectivamente.) En cierta forma a partir de este momento se comenzarían a mover las primeras piezas del gran juego que hacia 1971 se etiquetaría como «el caso Padilla». Cuyo clímax se iniciaría con la detención del poeta Padilla el 20 de marzo de 1971, provocando serias fricciones entre parte de la intelectualidad

Fuenteovejuna, Teatro Estudio

(sobre todo europea) que había apoyado a la Revolución Cubana y esta, y alcanzaría el punto máximo la infausta noche del 27 de abril en que tuvo lugar en la Sala Villena de la UNEAC su «autocrítica» junto a la acusación de otros connotados intelectuales (Lezama entre ellos) por parte del propio Padilla, por la supuesta comisión de errores similares a los que él se «autocriticaba».[28]

El asunto, de muy amarga recordación puesto que tras el público escarnio condenó al ostracismo por más de una década a notables figuras de la creación literaria cubana, algunas de las cuales –las más altas– partieron de este mundo sin ser redimidas, tiene difícil lectura y aguarda por su examen. Y si pudiese parecer festinada la interpretación del discurso de su protagonista como parodia de los conceptos y valoraciones de una de las facciones en lucha por el poder –ya que los fenómenos del decenio oscuro se atribuyen a tal pugna en el ámbito de la cultura– resultaría útil revisar las nociones contenidas en algunos de los artículos que, en relación con el episodio, publicó la revista *Casa de las Américas* durante 1971.[29]

En el área internacional sobrevinieron los sucesos conocidos como la Primavera de Praga, la revolución estudiantil en Francia, en un año pleno de estremecimientos, en tanto a nivel interno se desarrolló la Ofensiva Revolucionaria.

Al mismo tiempo que las protestas estudiantiles en Francia resultaban expresión de una emergente generación que portaba una nueva manera de entender y desear el mundo, y sus repercusiones resultaban insoslayables en la historia de la cultura occidental, en nuestros predios decenas de obras teatrales eran prohibidas. En el nuevo Ïndex figuraban Estorino, Triana, Piñera, junto a Harold Pinter, Eugéne Ionesco o Samuel Beckett.[30] Desde las páginas de *Verde Olivo* se arremetía por igual contra Padilla, Cabrera Infante (ya exiliado en Londres), Arrufat y Piñera.[31]

Con respecto a Teatro Estudio, la propuesta de Vicente hizo aflorar las contradicciones latentes en el conjunto y se produjo un nuevo cisma[32] en la trayectoria de la institución que trajo resultados de mayor trascendencia. Mientras varios de sus integrantes oficiales, junto a los que estaban en trámite de incorporación,[33] mostraban un entusiasmo decidido por el nuevo proyecto, parte del resto se opuso a tomar tal camino y optó por mantener la senda y otros decidieron emprender una ruta distinta, lejos de la capital, en pos de públicos vírgenes, y plantearse un laboratorio de otra especie.[34]

Las discusiones sostenidas una vez terminado el taller conducido por Vicente –al propiciar este el análisis colectivo de lo hecho y las perspectivas futuras de la institución– fueron muy intensas. Parte de los dramaturgos (en este caso, Abelardo Estorino y Héctor Quintero) rechazaron de forma absoluta la idea de dedicarse de esta manera a la investigación y la búsqueda artística. Defendían la supremacía del texto dentro del conjunto de elementos propios del arte teatral. La experimentación de este tipo quedaba reducida a ser un recurso que podía posibilitar la mejor representación de aquel. Una postura similar mostraron los actores no dispuestos a asumir los desafíos que el proyecto planteaba y no faltaron, por supuesto, aquellos a quienes paralizaba el temor a lo nuevo, lo diferente.

Tal y como era propio de la época, la discusión, esencialmente estética (ni siquiera epistemológica ni mucho menos ontológica), se trasladó, sin mayor esfuerzo, al plano político y el pronunciamiento a favor del laboreo con las nuevas tendencias teatrales y la experimentación encontró una curiosa equivalencia en las etiquetas de «desafección al proceso revolucionario» y «desviación ideológica».

A diferencia de las anteriores ocasiones, esta vez Vicente no contó con el apoyo de Raquel. Por vez primera, de modo definido, ambos se hallaban en los antípodas. El principal objetivo de la fundación de la institución en 1958 había sido contribuir al surgimiento y desarrollo de un teatro nacional. Para Raquel la ruta hacia dicha meta se hallaba en la dirección por la que habían venido transitando y tenía que ver con la revaloración de nuestras raíces culturales, entre las que contaban los clásicos del Siglo de Oro ibérico y los cubanos del XIX. Entendía, además, que la entidad tenía reservado otro destino como centro cultural; que debía brindar el espacio preciso a conciertos de música contemporánea, recitales de poesía y de danza, exposiciones de artes plásticas, a la par que reafirmar la relación entre el teatro y los sectores populares mediante una labor de extensión teatral aún más amplia.

Incapaz de soportar la presión, Vicente renunció al cargo de director general y se refugió en su casa. En acuerdo con el Consejo Nacional de Cultura Raquel asumió temporalmente la conducción del conjunto. Canceló todos los debates y negociaciones, estableció la prosecución inmediata del programa ordinario de ensayos y presentaciones y, en los términos de un ultimátum, planteó a los entusiastas de la experimentación su incorporación a las actividades tradicionales.

Quienes sentían real interés por la propuesta de Vicente se hallaron ante una encrucijada, luego de que hubiesen quemado las naves el líder se había marchado.

V

Para suerte del teatro cubano tomaron una decisión de sumo riesgo. Desafiaron la autoridad de Raquel y el enorme poder simbólico de la institución de la cual habían sido o habían aspirado a ser parte y, aún en ausencia del conductor reconocido y sin una idea clara de futuro, se establecieron como una nueva entidad artística.

Ellos eran Oscar Álvarez (conocido como *El Pibe*), Ada Nocetti, Flora Lauten, Roberto Gacio, Leonor Borrero, René Ariza,[35] Roberto Cabrera, Julio Gómez –todos procedentes de Teatro Estudio– y José Antonio Rodríguez, Carlos Pérez Peña y Carlos Ruiz de la Tejera.[36]

Todos con experiencia en el medio. Entre ellos, graduados de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, de la Escuela de Teatro de El Galpón, en Uruguay; discípulos de Adela Escartín y de Adolfo de Luis; actores que se habían desempeñado bajo diversos directores y habían llamado la atención por la calidad de sus desempeños.

Asumieron como discurso fundacional, como documento programático aquel que, en consulta con Vicente, habían elaborado estando aún en Teatro Estudio ante la necesidad imperiosa de formalizar por escrito sus argumentos para respaldar mejor sus posiciones. El proceso de exponer las motivaciones que les asistían funcionó a la par como ejercicio esclarecedor acerca de cuáles podrían ser la meta, los objetivos, el método.

Como primer borrador sirvieron las notas elaboradas por *el Pibe* durante el taller con Vicente, cuando este había alentado a los participantes que lo deseasen a estructurar algunas ideas que pudieran llegar a fundamentar el propósito de crear en Teatro Estudio un laboratorio permanente. En aquella ocasión *el Pibe* se empeñó a fondo. No obstante, el manuscrito inicial fue discutido hasta la saciedad y enriquecido con los matices pertinentes hasta consensuar un texto a la medida de convicciones, voluntades y sueños.

El conocimiento de este discurso resulta indispensable. Admira el grado de coherencia, civismo, precisión y transparencia. Resulta un documento audaz y revolucionario, en perfecta sintonía con el contexto social nacional y con las nuevas tendencias estéticas en el arte teatral a nivel internacional. Su orgánica correspondencia con la etapa histórica en la cual emerge, con sus más altas exigencias, su comprensión de la esencialidad espiritual que ella plantea, expresada en los términos del experimento humano que la Revolución Cubana significa, de la relación profunda del teatro con el espectador y las consecuencias fecundas que dicha relación supone, echa por tierra cualquiera de las visiones elitistas con las cuales hasta el presente, en nuestra ignorancia, habíamos imaginado y referido esta experiencia, a la par que cambia sustancialmente la interpretación de la historia del teatro cubano.

Es esta una declaración que podríamos suscribir ahora mismo, a cuatro décadas de su formulación. Por su originalidad y alcance (lee la función social del teatro de una forma peculiar y establece nexos muy particulares entre filosofía y praxis artística) pienso que trasciende los predios del arte escénico para inscribirse en el valioso acervo documental de la cultura cubana; un legado para exhibir con orgullo.

Aun cuando la etapa más rica de la experiencia no había transcurrido, está aquí quintaesenciado el pensamiento grotowskiano, pero en un interesante diálogo con la dimensión política de la vida; facilitado, sin lugar a dudas, por el proceso singular de la Revolución Cubana, en específico por su propuesta ética y su asunción creadora del marxismo genuino (que poco después fue obstaculizada y declarada herética por el marxismo manualero). El texto inserta con sabiduría el programa grotowskiano en el contexto histórico-social específico de la Isla.

Desde Artaud se evidencia con claridad esta exigencia de subvertir el teatro, de despojarlo de todo lo ocioso[37] en pos de una acción transformadora sobre el espectador. Para el alcance de tal fin han sido propuestas diversas estrategias que parecen conectarse con la calidad específica de dicha transformación. Aunque Artaud mencionaba a menudo la palabra revolución con un significado social, sus teorizaciones no brindan asideros que vinculen el teatro y sus acciones sobre el ser humano con lo político; se trata más bien de la redención del hombre, de una acción en el plano moral (que pudiera resonar en el plano político, dado que la existencia no se desarrolla en compartimentos estancos, pero solo como una derivación entre otras). En esta línea se ubican los presupuestos y fines del teatro de Grotowski,[38] que durante la fase última va a centrarse en la evolución del actor en calidad de ser, en su auto-trascendencia como ser a través de una determinada praxis (el parateatro).

Tanto Artaud como Grotowski le otorgaban al actor un papel protagónico (aunque Artaud hablara de un teatro total. El tema, aunque medular, excede los contornos de este estudio). Algo diferente, sucede, en cambio con Brecht, quien coloca sin cortapisas su teatro en la dimensión política de la existencia humana y, en pos de un arte coherente con lo que denomina «la era científica», diseña determinados dispositivos para la estructuración del texto dramático, el trabajo del actor y la construcción de la puesta en escena y se ocupa de establecer los presupuestos del nuevo teatro: el teatro épico, que muestra, precisamente, el carácter histórico de los acontecimientos. Lo que equivale a llamar la atención del espectador sobre la realidad como trama susceptible de cambios y transformaciones y del valor de su propia acción como individuo y miembro de una comunidad.

Pienso que el primer rasgo de la asimilación cubana del teatro propuesto por Grotowski (evito deliberadamente el término «sistema», ajeno a Grotowski y acerca del cual, en lo que a sí correspondía el propio Stanislavski no perdía ocasión de ironizar) tiene que ver con este anclaje en una determinada circunstancia socio-política, en la relación con una determinada intencionalidad ético-social y en esta inclusión –orgánica, por demás– de la dimensión política.

Ello ha de haber estado condicionado también por el protagonismo que ya tenía en nuestra vida lo político, por la propia historia del teatro cubano (pienso en la vertiente en la cual se inscriben Heredia, Milanés, Martí, Ramos, Piñera…, la lista sería imponente), el conocimiento acumulado sobre el teatro brechtiano (en escena desde el propio año 1959; Brecht fue nuestro segundo gran descubrimiento tras Stanislavski) y las referencias que se tenían del sesgo político de la labor del Living Theatre, tenido por paradigma entre las nuevas tendencias teatrales.

A estas alturas disponer de un espacio donde desarrollar el trabajo era una necesidad impostergable. Por gestiones de Julio Gómez se obtuvo uno de los salones (el salón de danza, con dos de sus paredes cubiertas por espejos y el piso por un tabloncillo) de la edificación que se alza en Calzada y ocho, antigua sede del *Lyceum Lawn Tennis Club* y en ese período un centro de información perteneciente al CNC. Ya no hubo necesidad de reunirse en locales públicos o en la casa de Ada o *el Pibe*. Allí se planteó la urgencia de nominar el grupo. Según recuerdan algunos, fue alrededor de ese momento cuando, como salido de la nada, apareció Tomás González.[39] Sin prolegómenos, dijo saber de qué trataba el proyecto, declaró que era una empresa a su medida, se presentó como maestro de Hatha Yoga, conocedor del Cuarto Camino, estudioso de las coincidencias de Gurdjiev y Uspenski[40] con las teorías de Grotowski y no se sabe con certeza si fue en este momento cuando contó de sus levitaciones en las montañas del Escambray,[41] pero el hecho es que con Tomás llegaron a ser doce los miembros de la naciente institución. Optaron, entonces, por denominarse Grupo Doce en el interés de algo no definitivo y que no resultara connotativo o pretencioso. En tal sentido *el Pibe* rememora su insistencia en no usar el artículo antes del número (que no fuera Grupo «Los» Doce), sino solamente la combinación de la palabra «grupo» con la cantidad de integrantes. Más tarde, las referencias que los demás hacían a ellos determinaron el modelado definitivo. El uso terminó por imponer sus normas y, finalmente, fueron Los Doce.

Luego, otros hicieron las inevitables asociaciones culturales e históricas,[42] pero ellas no informaron la selección del nombre. De modo casi unánime los fundadores se refieren con sencillez a ese instante como un acto consustancial con la construcción de una identidad. La fecha de constitución la sitúan en un día de octubre de 1968.

Julio resultó elegido como una suerte de coordinador ante la ausencia de Vicente. Colaboró en la organización y ejecución del programa de actividades diarias que distribuía el tiempo entre ejercicios físicos y de voz, improvisaciones, repaso del método de acciones físicas de Stanislavski, etcétera.

Ada y *el Pibe* no dejaron de visitar a Vicente en su casa del quinto piso de Calzada 105 cada vez que era posible. Lo instaban, cada quien con su estilo, a no perder la oportunidad de conducir un grupo semejante; que lo había elegido como guía y que estaba dispuesto a correr los riesgos de una búsqueda.

La ansiedad por saber si, finalmente, podrían contar o no con su colaboración comenzó a dejarse sentir y se tradujo en nerviosismo, inseguridad, crispación. Los buenos propósitos de

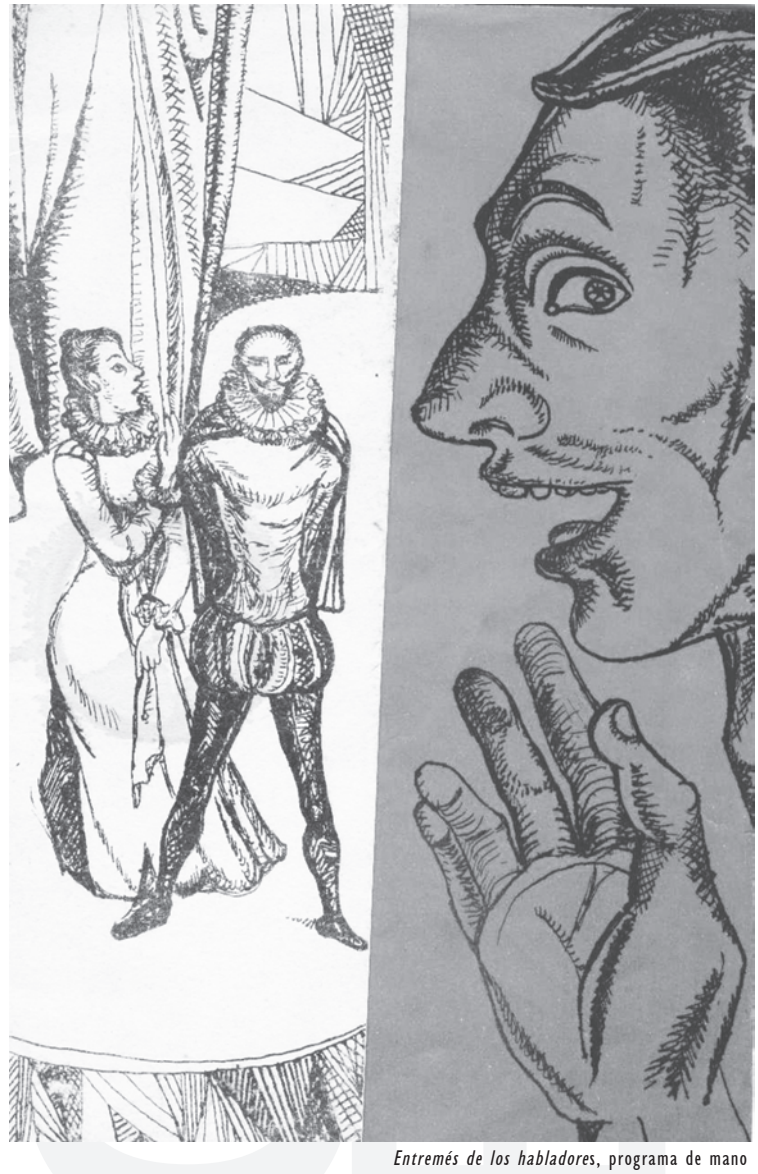
La muerte de un viajante, Teatro Estudio

Julio no eran suficientes. Algunas figuras que ya contaban con cierta notoriedad y que, además, se habían sumado al proyecto con la intención expresa de explorar junto a Vicente los nuevos caminos que se abrían ante el teatro no estaban dispuestas a aceptar ningún otro liderazgo. En sentido general, se comenzaban a valorar las consecuencias de un posible fracaso.

En este período, las respectivas labores de Tomás González y René Ariza parecen haber resultado fundamentales para mantener cohesionado al conjunto.

Tomás, con su singular y carismática personalidad, dirigía los ejercicios y las reflexiones relacionados con el Hatha Yoga. Mientras, René preparaba una muy particular versión de *Don Juan Tenorio* con la cual se pretendía desarrollar una exploración en torno a algunos de nuestros supuestos arquetipos culturales y su influencia sobre el presente.

Tomás invitó a Teresa González, a la sazón joven profesora de la Escuela Nacional de Danza Moderna, a trabajar con el grupo. Teresa tenía una significativa historia: gracias a su firmeza y convicción el programa de estudios había incluido la danza folclórica, contra la cual se alzaban no pocos prejuicios. También estaba creando una metodología pedagógica para su enseñanza y se hallaba ella misma, por tanto, en un camino de experimentación. Con una personalidad que adornan el entusiasmo y la decisión, se dispuso a colaborar con Tomás, su compañero en la vida por aquellos años, en la nueva empresa. Para tal fin llevó con ella a Manuela Alonso, una de las demostradoras del Conjunto Folclórico Nacional, y a los percusionistas de la agrupación.



Entremés de los habladores, programa de mano

VI

El tema referido a la vigencia de los mitos y arquetipos en la cultura de cada comunidad humana, el empleo del ritual, los métodos del Cuarto Camino de Georgi Ivanovich Gurdjiev,[43] la necesidad de un trabajo sobre el cuerpo en su preparación

como medio expresivo parecen tributar a esta participación del folclor afrocubano en la experiencia.

Teresita González lo explica a partir del deseo que el grupo tenía de garantizar la presencia de la cubanía en la apropiación que estaban haciendo de aquellas perspectivas europeas. Ella era muy joven, siempre ha sido una persona abierta, y ya mostraba interés por los desafíos, por lo tanto aceptó el reto.

Se involucró con celeridad en los entrenamientos que hacía el grupo; en particular, en los nuevos ejercicios, estudió todo lo que estaba disponible sobre el teatro de Grotowski y comenzó a intentar establecer relaciones entre la esencia de aquello y la técnica que conocía y tenía en desarrollo para el aprendizaje y ejecución de la danza folclórica.

En estos viajes de ida y vuelta ella, su experiencia pedagógica y su sistema de enseñanza quedaron enriquecidos definitivamente.

La jornada de trabajo se iniciaba con las explicaciones de Manuela sobre el orisha que se tratara y la demostración de los bailes y los cantos correspondientes. Luego Teresita brindaba la información teórica y técnica en conexión con la praxis actoral y, muy en especial, con los conocimientos que entonces se tenían acerca de los postulados establecidos por Grotowski a partir de su quehacer y la preparación del actor en su teatro.

Manuela enseñaba los cantos –cuyas variadas formas expresan la riqueza sonora de esas culturas, en particular de la yoruba–, sobre todo los responsales y antifonales que ofrecían a veces una forma más sencilla para la intervención de todos con frases breves corales que respondían o seguían al solista.

Con los músicos se trabajaban los tambores, para que los actores se «llenaran» de cada tambor. Mediante un sistema particular de trabajo Teresita les ayudaba a identificar el sonido de cada uno de los seis parches o membranas que forman la magnífica batería de tambores batás[44] que componen el *okónkolo* (el pequeño), el *itótele* (el mediano) y el *iyá* (el mayor, «la madre de los tambores»), que ejecutan patrones rítmicos de diferentes duraciones (con acentos musicales muy singulares), superpuestos y conjuntados por el tambor maestro.

La presencia de los tambores no tenía por objetivo expreso el baile, sino el movimiento del cuerpo en el espacio.[45] Teresa explica cómo iba buscando que se estableciera una correspondencia entre los movimientos y cada parche en particular, una respuesta a la vibración de cada una de las seis membranas del conjunto de batás. En el análisis que ella había hecho para elaborar una técnica que facilitara la enseñanza de la danza folclórica y su comprensión, la separación de los parches resultaba medular desde el punto de vista metodológico, porque de manera general el baile se produce de un modo no consciente, pero el aprendizaje debía ser un proceso de plena conciencia.

En estas sesiones de trabajo los tambores se situaban en el mismo centro del tabloncillo y los actores formaban un círculo en torno a ellos. Respondían a los tambores no con un paso de baile codificado, sino con una zona de sus cuerpos, con un tipo de movimiento que estuviera orientado dentro del tipo de preparación física y espiritual que se estaba buscando. Manuela cantaba, también los percusionistas y, en ocasiones, ya los actores estaban listos para responder el canto, lo cual completaba, con el uso del lenguaje, la fusión con el tambor.[46]

Los que hemos escuchado «hablar» a los batás sabemos, por propia experiencia de ese estremecimiento interior, de esa respuesta visceral (de «embrujo» lo calificaba Carpentier) que produce la simultaneidad de sus sonidos con la independencia de planos y diferencia de formas rítmicas. Varios de los testimoniantes se detienen en aquella especie de expansión que propiciaba el sonido de los tambores y la relación con ellos. Creo que valdría la pena reexaminar el asunto junto a personas que posean los conocimientos musicales requeridos.

De cierta forma el teatro cubano posterior ha visitado estaciones semejantes (no puedo hablar en estos casos de un regreso sobre los mismos pasos porque, lamentablemente, las jornadas que refiero habían sido relegadas a la desmemoria); pienso en Teatreros de Orilé, la agrupación artística que dirige Mario Morales, y en determinadas experiencias desarrolladas y estudiadas dentro del Proyecto Arte-Tiempo que conduce la Doctora Yana Elsa Brugal, investigadora teatral. También en el Cabildo Teatral Santiago, surgido en la segunda mitad de los setenta en las calles de Santiago de Cuba y, sobre todo, en el Teatro Macubá, que lidera Fátima Patterson –actriz del Cabildo en la época aludida–, vivo y actuante en el Santiago del presente.

La experiencia con el folclor afrocubano, que seguro resultará sorprendente para algún lector de estas páginas como lo fue para mí cuando conocí del hecho –y no faltará quien la considere como un detalle exótico–, reviste una peculiar significación en relación con su contexto. Apenas dos años atrás se había hecho un espectáculo como *María Antonia* en las tablas cubanas –y nótese que me refiero a la obra de Blanco antes que al texto de Hernández Espinosa–, que puso de relieve la teatralidad de la religiosidad afrocubana. Poco antes, en 1964, el Teatro Nacional de Guiñol había inaugurado los temas afrocubanos en el teatro insular con *Chicherekú*, de Pepe Carril, a partir de temas recogidos por Lydia Cabrera, con música ritual yorubá .

La razón esencial del encuentro con esta vertiente de la cultura propia se hallaba, justamente, en que se trataba de una zona desconocida para la mayoría a la par que imprescindible de aprehender. Un número significativo de los grupos teatrales de la época –y Teatro Estudio no era la excepción– ponían en escena un alto número de obras de autores norteamericanos y europeos mientras que los dramaturgos nuestros reproducían esos modelos al elaborar sus obras. En el caso de Los Doce la participación de Tomás González en el proyecto resultó fundamental al respecto. Tomás era consciente de esa situación y compartió su perspectiva con el resto. El conoci-

miento del folclor afrocubano, al menos de su vertiente yorubá, se planteó como necesidad en la investigación de una expresividad netamente cubana; medular en la búsqueda de un teatro que basara su capacidad de expresión en la unidad orgánica del actor.

Teresita y Tomas volvieron visibles para el resto determinada calidad singular y propia en las dimensiones de la gestualidad, el habla, uso del espacio, *tempo*-ritmo. La inclusión de esta perspectiva parece haber sido fundamental para la verificación del proceso cultural de la antropofagia, colaborando, en lo posible, en evitar una asimilación mimética, acrítica.

Asimilación que se efectuaba, además, a una considerable distancia geográfica, es decir, física, de un sistema que, orgánicamente, tenía en cuenta el carácter artesanal del teatro y la transmisión de su técnica y sus secretos de persona a persona: de maestro o guía a discípulo o seguidores, con el mínimo empleo de las palabras –reconociéndolo como un arte basado en la praxis, en la acción, a partir de breves estímulos, indicaciones, un repertorio de conocimientos y experiencias compartidas, intercambios de energía.

La labor con los referentes afrocubanos iluminó, también, el examen de determinados mitos y la identificación y análisis de ciertos arquetipos. Durante esta etapa inicial la incorporación al proyecto del doctor Antonio Roselló, especialista en Psiquiatría interesado en el desarrollo de la Psiquiatría Cultural y profesor de la Escuela de Ciencias Médicas, resultó muy útil.

Además de tratar al conjunto como tal desde el punto de vista de su especialidad, atendiendo sus dinámicas y relaciones internas y trabajando sobre los conflictos y puntos neurálgicos que podían entorpecer la eficaz marcha del proceso, Roselló participaba de los análisis y debates en los entrenamientos con el folclor. Poseía un alto nivel profesional y un gran conocimiento del medio, de hecho era el terapeuta de muchos actores (entre ellos algunos miembros del grupo.) Sus puntos de vista resultaron medulares en las discusiones en torno a los mitos, los arquetipos, la normatividad cultural, la función reguladora de la cultura. Su presencia en el equipo de colaboradores del proyecto apoyó de forma especial la labor y el desarrollo individual de los actores.

VII

La versión de *Don Juan*… presentada por Ariza fue recibida con entusiasmo. Hasta aquí habían transcurrido cuatro meses de trabajo. Se habían alcanzado algunos de los objetivos previstos y se había producido un desarro-

El círculo de tiza caucasiano, Teatro Estudio

llo. Las prácticas de gimnasia en el Parque Martí bajo la orientación de los técnicos en la disciplina los había dotados de cuerpos mejor preparados.[47] Sobre esta base, los conocimientos de Tomás y la práctica de los diversos tipos de ejercicios sicofísicos habían colaborado en el mayor dominio corporal y la disposición de otras posibilidades expresivas, sin embargo, no era suficiente. El montaje de *Don Juan*... reveló las ausencias, apenas avanzaban, era preciso contar con un director.

El conflicto se planteó con claridad cuando Julio Gómez, sin credenciales que lo acreditaran para tal, se propuso conducir la labor.

Durante todo este período Vicente se había mantenido al tanto de los avances y las dificultades. Recibía noticias y las escuchaba con atención, aunque se cuidaba de evidenciar un particular interés.

Precisamente en este crítico instante decidió visitar al grupo en el salón de Calzada y ocho.

Lo que encontró lo impresionó gratamente. El grado de organización, disciplina, la modificación que se apreciaba en los cuerpos de los actores hablaban de un rigor, de una real dedicación.

También él había aprovechado este lapso. Había estudiado *En busca de un teatro perdido*[48] y luego *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, publicado en el propio año de 1968. Ambos recibidos por vía de Tomás Gutiérrez Alea (Titón), su cómplice de tantas empresas. Hasta aquí el conocimiento que se tenía en la Isla acerca de Grotowski, sus experiencias e ideas era por tercera mano. Se trataba de una relación mediada. El libro de Grotowski le pareció muy interesante. La prosa era austera y a la vez sugerente. También volvió sobre los materiales que sirvieron de plataforma al taller realizado en Teatro Estudio el año anterior. Sobre Artaud, Beck y el Living, Chaikin y el Open Theater,[49] Brook y sus búsquedas en el teatro de la crueldad y en Grotowski. Había leído sobre Gurdjiev, el kathakali, el zen, conversado con Titón, con Wanda y meditado largamente.

Del arsenal disponible, la experiencia de Grotowski parecía lo más completo e interesante.

En unas declaraciones ofrecidas en1971 Carlos Pérez lo formulaba así:

> nos decidimos a estudiar a Grotowski porque él plantea fundamentalmente una teoría, un método que podía revolucionar nuestra profesión: a base de un entrenamiento muy violento se pretende que un actor sea tan sensible, que se haga receptivo al menor estímulo y se vuelva capaz de exteriorizar y de ofrecer esa extrema sensibilización en una forma artística. A esta expresión creadora del actor, Grotowski la llamó «signo»; esos signos deben ser captados a un nivel inconsciente por el público.[50]

Jerzy Grotowski, de origen polaco, nacido en 1933, estudiante de teatro en Cracovia y en Moscú, estudioso de Stanislavski, Meyerhold, Vagtangov, había fundado en 1959 su propio grupo, el Teatro Laboratorio de las Trece filas, en Opole, ciudad al sur del país. Había hecho algunos viajes a China interesado en conocer de cerca el arte de los actores de la reconocida Ópera de Pekín. Luego, en 1965, se había radicado con su compañía, el Teatro Laboratorio,[51] en Wroclaw, una de las ciudades más importantes de Polonia, de acuerdo con su desarrollo y número de habitantes. También había examinado otras formas teatrales orientales como el kathakali hindú y el teatro Noh de Japón.

Se había destacado como director escénico a partir de sus adaptaciones libres de los clásicos. El texto era un pretexto para explorar el arte del actor, sus posibilidades y la relación actor-espectador. Se había centrado en ello puesto que consideraba que era lo verdaderamente esencial en el teatro.

Con similares preocupaciones que Artaud había formulado, en cierto sentido, otra conclusión. El teatro necesitaba prescindir de todo lo prestado y volver a su esencia, a lo que lo diferencia y caracteriza. Exigiendo lo mismo que Artaud de sus oficiantes, Grotowski cambió el término crueldad por pobreza. Un teatro esencial e irradiante.

Puesto que era el actor el eje del espectáculo sería preciso dedicarse a estudiar su labor y establecer una estrategia que desarrollara sus recursos al máximo, esto es el cuerpo y la voz.

Para la mayor parte de los grupos experimentales, carentes de medios y recursos financieros y materiales, la propuesta resultó seductora también por otras razones. De hecho, hoy por hoy, buena parte de los teatristas la han hecho propia, al menos en cuanto a reconocer el protagonismo del actor y prescindir de lo demás.

En buena medida Vicente se reconocía en las premisas de Grotowski. Para él, actor también, el trabajo del intérprete era el territorio de mayor valor, interés y misterio en el teatro. Tanto desde el punto de vista de la ética profesional como de la trascendencia de la acción podía suscribir la noción de actor santo. Y creo que desde su experiencia y perspectiva de actor y de director que valora por encima de todo la relación de trabajo con el actor, fue que respondió al desafío.

VIII

Tras varios días de observación, Vicente propuso replantear todo el programa de trabajo. Se reorganizaron los horarios para la gimnasia, el trabajo con el folclor y los ejercicios psico-físicos y se abrieron espacios para las conferencias acerca de la teoría de conjuntos, el materialismo dialéctico, la discusión de determinados libros y artículos y para el trabajo de montaje sobre un texto específico.

Con la participación de Vicente los ejercicios psicofísicos adquirieron mayor profundidad y rigor, aunque el director no tiene reparos en confesar lo difícil que le resultaron los primeros acercamientos. También se desarrollaba otra ejercitación creada por él mismo, que en su mayoría correspondía al trabajo del actor sobre

sí. Algunos eran de exploración interior. En otros casos estaban inspirados en el sociodrama. Según los problemas de cada cual, el director ideaba determinadas situaciones y se trabajaba como un sociodrama.

También hubo un reordenamiento de las filas. Vicente planteó el ingreso de algunos nuevos actores interesados en el proyecto, entre ellos Michaelis Cué, Rolen Hernández y Aramís Delgado, y la necesidad de prescindir de otros dentro de la conformación del elenco para el montaje. Aunque, si lo deseaban podían permanecer ejecutando el entrenamiento y participando del resto de las actividades.[52]

El texto propuesto fue el *Peer Gynt*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Vicente lo explica a partir de su relación con el tema del orgasmo visto desde la perspectiva del psicoanalista austríaco Wilhelm Reich,[53] quien explica que en la relación sexual el orgasmo está considerado solo dentro del proceso de la reproducción humana, pero que tras ese orgasmo hay otro que es más importante, porque resulta un acto liberador. Todo esto significaba una mirada revolucionaria dentro de la época, muy acorde a la revolución sexual de los sesenta.

Según Revuelta, en el *Peer Gynt* el doctor Roselló, uno de los asesores del proyecto, veía una lectura sexológica y erótica. El miembro era como un puñal, la imagen de la cópula tiene una carga de agresividad contra la mujer. Se usaba a la mujer en un acto de venganza contra la sociedad.[54] El director explica que todo esto tiene que ver con nosotros como sociedad, con el machismo como valor imperante, y que este comportamiento machista impide el amor, lo obstaculiza.

El montaje se fue desarrollando paralelo al entrenamiento. Tomó aproximadamente cerca de un año.

También se elaboró un ritual que permitiera vincular zonas del entrenamiento a la puesta, una especie de prólogo que funcionaba como una cosmogonía. Se partía de ejercicios de relación y valoración del espacio; del tiempo transcurriendo en el espacio, y la energía, que en ese entonces se le llamaba fuerza.

Era una especie de análisis activo del actor y su energía, desplegada en un tiempo y un espacio. Eso creaba todo un movimiento. El atuendo de los actores incluía una larga tela de lienzo enrollada a la cintura. En un momento dado esa tela comenzaba a desenrollarse y los actores se unían en una imagen que simbolizaba a la sociedad. Luego se hacían improvisaciones, se unían, volvían a separar, hasta que el grupo todo funcionaba como un gran sexo y paría a Peer Gynt; era el nacimiento del individuo.

La pista sonora del espectáculo se compuso con los sonidos producidos por los propios actores. Se recuerda como un sonido extraño e intenso. En una secuencia (cuando Peer se monta en el alce y se elevan) el sonido corría entre los actores, se trasladaba en el espacio. Era el resultado de muchas horas de trabajo.

En realidad lo que Vicente tomó del texto de Ibsen fue la anécdota esencial y la estructura. A través de dicha estructura y de los puntos importantes en la historia original era posible tratar los asuntos nacionales de ahí que las diferencias culturales carecieran de importancia.

Resulta interesante saber que en una determinada secuencia de la obra fueron empleados los recursos del teatro épico para el montaje. Se trata de la segunda parte de la obra donde aparece el tema del dinero. Brecht proporcionaba –en opinión de Revuelta– la expresión más eficaz. Así, durante la secuencia del baile se produce la música con la voz y el cuerpo. Se improvisó una versión libre del danzón *Almendra* en la cual Tomás tocaba una envidiable flauta, sin instrumento.

A partir de una etapa de trabajo en la cual había ya algo que mostrar se organizaron ensayos con público los viernes en la tarde y los sábados en la mañana, un ardid para burlar en cierto grado la prohibición de realizar funciones en el espacio del salón de ensayos y una forma de ir estudiando la relación que lograba la propuesta escénica con la audiencia.

El espectáculo se estrenó en el verano de 1970 en el tabloncillo de la actual sede del Conjunto Folclórico Nacional, en Calzada y cuatro, que por ese entonces era parte de las instalaciones del Teatro Musical de La Habana, dirigido a la sazón por Héctor Quintero.

Para la ocasión el diseño del espacio y el vestuario correspondió a Jesús Ruiz, quien guarda un recuerdo memorable de aquellas jornadas que, definitivamente, le cambiaron la vida.[55]

Siguiendo los preceptos en torno a la relación con los espectadores de esta otra concepción teatral que deseaban constatar y comprender, en este caso Jesús dispuso dos zonas espaciales bien diferenciadas en una forma que recordaba las vallas de gallos o las plazas de toros (en este caso en pequeña escala). En el centro se desarrollaría la acción escénica, alrededor se ubicarían los espectadores en una disposición particular, pues se garantizaban agrupaciones distintas: espacio para dos individuos, otro para cinco, en un plano un poco más elevado sorprendía un único asiento.

El vestuario se mantuvo dentro de una propuesta muy semejante a aquella con la que se había desarrollado el proceso de montaje. Malla y leotardo, las mujeres, y trusas, los hombres. Se añadían las largas tiras de lienzo basto, un breve velo, y un vestido muy particular por su sugerencia metafórica para el personaje de la madre de Peer.

Después hubo algunas otras presentaciones en la Sala Hubert de Blanck que, en opinión del director, fueron representaciones muertas, sin energía.

Tal vez la obra seleccionada no fue la más adecuada, pero en la trayectoria artística de Vicente son escasos los textos nacionales. Por otra parte, puede haber sido válida la mirada oblicua, el análisis de un tema propio desde la distancia que impone una propuesta dramática procedente de otra cultura. El tema merece una reflexión aparte.

Algunos de sus espectadores quedaron atrapados por la originalidad de la vivencia. Por el despliegue de las capacidades de los actores, por la atmósfera conseguida en el espacio de

representación, por la belleza de algunos momentos, el impacto de otros. Lograron recibir sinceridad y entrega, pero, al menos a estas alturas, no recuerdan en algunos casos la anécdota (¿la habrán podido leer sobre la escena?) ni pueden desarrollar un análisis temático de lo que vieron.

Michaelis me comentó acerca de la presencia del dramaturgo Carlos Felipe en una de las sesiones de trabajo en Calzada y ocho y de una conversación posterior de Vicente ponderando *Réquiem por Yarini* como una posibilidad de texto para trabajar en un futuro próximo, por su interés temático y la relación susceptible de establecer con algunos de nuestros arquetipos. Vicente recuerda la visita del autor teatral, pero nada más.

Aparentemente el suceso quedó entre unos pocos. Una circunstancia consustancial a las prácticas experimentales. No obstante, y como se verá más adelante, no me parece posible hablar de escasa repercusión. No halló eco en la prensa cultural ni en la crítica de la época, con las honrosas excepciones de Lilliam Lechuga y la revista *Bohemia*, donde apareció una reseña de la periodista mientras la publicación le dedicaba su portada , y de la crítica Rosa Ileana Boudet cuyo artículo «El sueño de *Peer Gynt*» apareció, curiosamente, en la revista *Pensamiento Crítico*,[56] una publicación cuya línea editorial hizo honor a su nombre y que dio a conocer parte del pensamiento más original y genuinamente creador y revolucionario de su tiempo; razón para tornarse, ante determinados sectores, en una presencia incómoda dentro de la vida cultural del país, entendido el término cultura en su acepción más amplia y fecunda.[57]

IX

La experiencia de Los Doce pudo tener lugar, más allá de las buenas conexiones que tuviese Julio Gómez con los funcionarios del momento en el Consejo Nacional de Cultura y del capital y poder simbólico de Vicente Revuelta, y a pesar, incluso, del poder simbólico de la propia Raquel porque, en efecto, desde el momento del triunfo revolucionario y hasta 1970 un rasgo esencial de la etapa lo constituyó el panorama variopinto que mostraba el espacio de la vida social: la yuxtaposición de puntos de vista, posturas y enfoques diversos, en ocasiones en medio de la polémica y el debate, pero sin que de estos se derivara una acción oficial excluyente, ni un canon de seguimiento estricto. Este contexto sirvió de fondo para la diversidad real que disfrutamos en el arte, también en el teatro, y para la fundación y existencia como proyecto oficialmente reconocido del grupo Los Doce, con su espacio de trabajo y su nómina salarial correspondiente.

Cual una señal, el proyecto se inicia en 1968, tiene en 1969 e inicios de 1970 su momento más alto (en plena movilización nacional en la legendaria zafra del setenta) y termina en el otoño de este año. Más allá de los factores endógenos que incidieron de una u otra forma en su fin –sin idealizar las relaciones, complejas, por otra parte, con el contexto inmediato–, no parece probable que la empresa hubiese podido remontar la turbulencia dogmática de la etapa que se abrió a partir de 1970.

La preservación de la unidad a todo trance, sobre todo la presentación ante el adversario de un bloque monolítico, en una coyuntura económica y política sumamente difícil tuvo como consecuencia el embridamiento del pensamiento social y la imposición del dogma, del dogmatismo con su triste mecánica bipolar (lo correcto y lo incorrecto; lo permitido y prohibido; lo revolucionario y contrarrevolucionario, que puede ser también llamado «desviado») el cual daba sobrada fe de su utilidad como instrumento de control e inmovilismo social, a lo que añadió otros lamentables dividendos.

Es unánime entre los participantes que brindaron testimonio para esta aproximación el sentimiento de insatisfacción, que trasciende sus personales aprendizajes y desarrollos, elocuentes en la mayor parte de los casos, para inscribirse en la medición del grado de cumplimiento de los sueños que, como colectivo, los animaron.

Pero era empresa bien difícil la que se proponían, por razones obvias y por algunas otras que se apuntan en este texto.

En última instancia, a pesar de las complejidades, la necesidad de un cambio estaba planteada y fue reconocida. Desde perspectivas distintas la escena cubana estaba buscando, una vez más, el rostro de su época.

Los límites propios de los hombres, sus particularidades, su horizonte histórico, todo esto fue conformando el destino de la experiencia que una vez más dejó evidencia de la vocación de contemporaneidad del teatro nacional en diálogo permanente con las más genuinas empresas culturales de cualquier otra zona del planeta.

Otras circunstancias cobijaron el despliegue de lo aprehendido y el desarrollo posterior de nuevas búsquedas y pruebas.

En lo que a Vicente respecta apenas en el año 1972 llevó a cabo dos proyectos de relevancia en tal sentido: *Las tres hermanas*, obra que el director reiteradamente privilegia en su preferencia y *La conquista de México*, una empresa de tal poder de combustión que no dejó tras de sí documentación de ningún tipo.

A propósito de *Las tres hermanas* y de otros espectáculos de similar corte que dirigió posteriormente para Teatro Estudio, Vicente ha declarado que, tras la experiencia de Los Doce, a veces de manera inconsciente, siempre ha tratado de hallar una especie de negociación entre las diversas formas de hacer el teatro: entre aquel de Stanislavski, Brecht que podía dominar más y este de Grotowski al que apenas se había asomado. Es eso lo que explica la apertura siempre de una posibilidad de improvisación dentro de la pauta de representación (una preocupación por el presente del espectáculo»), que no es más que una forma de hacer evidentes representación y acto.

De hecho Michaelis Cué pudo reconocer, en cierta forma, la presencia de Grotowski durante todo el proceso de trabajo con *Las tres her-*

manas,[58] manifiesta desde la perspectiva esencial del director y el proceso de distribución de los personajes entre el elenco hasta los propósitos de determinados momentos en la puesta en escena.[59] Al respecto Carlos Ruiz de la Tejera rememora cómo durante la segunda parte del espectáculo, cuando los actores debían ubicarse en el pequeño estrado que ahora se hallaba en el proscenio y decir unos extensos parlamentos dirigidos al público en lugar de a los otros personajes, en varias funciones él realizó allí el «acto» grotowskiano.[60]

Al finalizar la acción ficcional sobre la escena todo estaba dispuesto para que el público se retirara de la sala pasando por el escenario. Allí los actores lo aguardaban para la despedida. El aplauso había sido sustituido por el encuentro.

La conquista…, por su parte, inicialmente tomó por base *La conquista de México*, de Artaud,[61] *Chac- Mool*, de Martí[62] y el ensayo sobre el mito de Quetzalcoatl de la antropóloga francesa Laurette Séjourné,[63] aunque finalmente fue este mito el que sirvió de referente para establecer las pautas del acto teatral al proporcionar una narración coherente.

De nuevo Vicente empleó varios de los ejercicios grotowskianos en el entrenamiento del grupo de participantes. Dichos ejercicios también colaboraron en la construcción total del ritual.

Se desarrolló en La Casona de Línea, el otro espacio que por ese entonces pertenecía a Teatro Estudio.

Vicente evoca el momento con una particular emoción:

> Era hermoso porque empezábamos con una serie de ejercicios y cuando se iniciaba la incorporación del mito unos se volvían agua, otros tierra, otros viento. Entre la tierra y el agua se creaba una serpiente y, luego, con la presencia del viento se creaba un pájaro. Se unía el pájaro y la serpiente y surgía Quetzatcoatl, […] cada día se repartían los personajes.
>
> Cuando a alguien le tocaba Quetzatcoatl era su rito de iniciación, que comprendía una serie de pruebas, unos ejercicios de virtudes y defectos. Era algo vivo, interesante; había mucho entusiasmo y aquello tenía una fuerza tremenda. Todos los días de trabajo se producían allí como una especie de *happening*.[64]
>
> Fue algo increíblemente bello. Imborrable. Recuerdo que se hacía una especie de salmo. Los actores escogían los textos. Siempre incluían algo escrito por Martí.
>
> El ritual culminaba con una especie de fogata, hecha allí en el patio de La Casona, donde cada cual veía lo que quería ver. Recuerdo una vez en que María Elena Molinet dijo que había visto la quema de Bayamo.[65]

La experiencia no recibió atención institucional. En contra del deseo de los involucrados no resultó posible hacer una representación pública.[66] Las contradicciones internas se hicieron patentes. Finalmente los estragos de la parametración artística hicieron imposible la continuación del proceso.

Desde el punto de vista de los otros participantes en la experiencia de Los Doce, Carlos Pérez Peña y Flora Lauten pusieron en ejercicio los aportes que paulatinamente se iban revelando de ella sobre sus respectivas personalidades en las exigencias que planteaban al actor las circunstancias de representación en el Teatro Escambray. Interpretar un personaje en aquel escenario agreste ante una audiencia que, en ocasiones, podía congregar cientos de personas sin contar con ninguno de los recursos técnicos de la sala teatral (amplificación de la voz, luces, tramoya) les solicitaba poner en la máxima disposición todas sus capacidades y conseguir, además, una dilatación de sí. Pero, además, las propias características de los espectadores (vírgenes de convenciones teatrales), la relación espacial inmediata entre estos y los actores y el tipo de conflictos humanos que se dirimían entre público y escena conducían a que igualmente el «acto grotowskiano» tuviese lugar.

Luego vendría la colaboración de ambos en el desarrollo del aparato de fonación de sus compañeros de faena y en el entrenamiento respiratorio y psicofísico.

Con posterioridad, Flora se convirtió en docente de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte y, poco después, fundó una nueva institución teatral: el Teatro Buendía, que no ha dejado nunca de ser un centro de formación.

Desde todos los puntos de vista; técnico, ético, Buendía ha erigido su proyecto sobre la base de aquel inicial encuentro con la propuesta teatral de Grotowski que proporcionó Vicente Revuelta y el grupo Los Doce. También aquel genuino proceso de búsquedas cimentó su interés en los referentes de la cultura afrocubana, entre los que destaca la música.

Nelda Castillo corresponde a una generación posterior. Buendía fue una de sus escuelas y también un espacio muy especial para su desarrollo. En él comenzó su camino como directora escénica. Hoy lidera El Ciervo Encantado, entidad teatral con un perfil singular que muestra una de las labores más auténticas y rigurosas de la escena cubana contemporánea.

Tanto Nelda como Flora han creado concepciones, pautas y metódicas propias que tienen por premisa la apertura a lo nuevo y la flexibilidad para dialogar con la realidad cambiante y adecuarse a los requerimientos de cada nueva creación por venir. Sin embargo, un hilo fino se percibe entre Los Doce, Buendía y El Ciervo.

En alguna estación de tan amplio recorrido está, también, Víctor Varela y Pepe Santos.

Doy por seguro que otros nos estarán esperando en el camino que se abre cada día ante nuestra vista y nuestros pasos.

NOTAS

1 Los periódicos *Granma*, *El Mundo* y *Juventud Rebelde* se hicieron eco del certamen, al igual que la revista *Bohemia*, que le dedicó la portada de su edición del 25 de noviembre.

2 «El Festival parece que va a inundarlo todo [...] es la primera vez en Cuba que un evento cultural provoca una reacción de tal magnitud.», en revista *Bohemia*, 18-11-1966, p. 37.

3 Esther Suárez Durán. «Otro largo viaje hacia la noche», en boletín *Indagación*, n. 6, 2002, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, La Habana, Cuba.

4 El texto había obtenido el Premio de Teatro del Concurso Casa de las Américas en la edición correspondiente a 1965. Según Vicente Revuelta existieron disensiones en el jurado encargado de otorgar el Premio.

5 «La acción es tan delirante [...] que deja de ser verdadera.» Nati González Freire, «Del asesinato como un juego», en periódico *Granma*, martes 29 de noviembre de 1966, p. 8.

6 Vicente ha expresado: «Con la obra había algunos prejuicios, una serie de preocupaciones, porque se iba a presentar en el contexto del VI Festival de Teatro Latinoamericano que celebraba la Casa de las Américas y este país se iba a llenar de extranjeros y se temía que la obra pudiera derivar hacia una serie de cosas que no venían al caso y entonces qué imagen recibirían los extranjeros. Yo creo que el problema, sobre todas las cosas, era que se quería mostrar un arte de un compromiso político directo, claro, y, por supuesto, no era esa la obra. Aunque yo consideraba, y considero, que era una obra que revolucionaba cosas como, por ejemplo, todas esas ideas alrededor de la familia, de las relaciones entre padres e hijos. Desde ese punto de vista era una obra tremenda» Esther Suárez Durán, *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 120-121.

7 El trabajo en equipo es una de las premisas de su metódica como director.

8 A la sazón una de las asesoras de Teatro Estudio. Se trataba de una mujer inteligente y culta, al tanto de las novedades internacionales en materia artística. Su presencia en Teatro Estudio, en particular su admiración por Vicente, la relación estrecha de colaboración que sostuvieron parece haber resultado de suma importancia para la trayectoria del director y el grupo, sobre todo en cuanto a ponerlos al corriente de las nuevas tendencias de la escena internacional. Me refiero en particular al teatro del absurdo y al teatro de la crueldad. Su actividad tuvo decisiva importancia en el conocimiento en Cuba de Edward Albee y el inicio en 1964 de las jornadas de Teatro Experimental en las noches de martes y miércoles, en cuyo contexto fueron estrenadas *El cuento del zoológico* y *La muerte de Bessie Smith*, dirigidas por Revuelta quien, además, actuaba en la primera.

9 Ob. cit., p.119.

10 «Quiero hacer una mención especial por la utilización de los objetos y del ruido de esta obra [...] lo encuentro extraordinario, una cosa completamente nueva.» Simone Benmussa, Francia, crítica teatral, ejecutiva de la revista *Cahier du Théâtre*, en *Conjunto,* n. 4, 1967, p. 65.

11 Creo que esta es la principal significación de Antonin Artaud, de su alerta y sus provocaciones, sobre todo en la medida de lo aún no realizado entre sus prefiguraciones.

12 El paisaje teatral supone el diálogo, la interinfluencia entre las obras que lo componen, cuyos cuerpos no anuncian contornos bien delimitados sino, más bien, una cierta localización de determinadas características en este paisaje *in extenso*. En 1967 Guido González del Valle realiza *Juegos para actores*, a partir de un guión de Virgilio Piñera, con el Conjunto de Arte Teatral La Rueda, en el Museo de Artes Decorativas, en 17 y E, en el Vedado y tienen lugar varios *happenings* en otras agrupaciones. En 1969 Pepe Santos presenta un discurso escénico como *Collage USA*. En 1970 estrena *Los juegos santos*, una réplica (en el sentido geológico) del estremecimiento que significó para la vida teatral cubana *La noche de los asesinos*, de Triana y Revuelta en 1966, y resultó un nuevo suceso escénico. En 1968 Milián estrena *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* y Piñera da a conocer *Dos viejos pánicos* cuando obtiene con ella el Premio de Teatro en el Concurso Literario de la Casa de las Américas. Aun cuando de modo expreso el dramaturgo se haya declarado emulador del texto de Triana, en este caso no parece sencilla la separación –a nivel del imaginario– entre escritura dramática y versión espectacular.

13 La ovación del público duró quince minutos y la prensa francesa la consideró entre las tres mejores producciones presentadas ese año al Festival de Teatro de las Naciones junto a *Los gigantes de la montaña* (Pirandello/ Streheler) y un espectáculo danzario procedente de la India.

14 Grupo de teatro experimental fundado en 1947 en la ciudad de Nueva York por el pintor, escenógrafo y poeta Julian Beck y la actriz y directora Judith Malina. Se movió inicialmente en la escena off-Broadway, pero al inicio de los sesenta desplazó su labor hacia Europa, sobre todo a Italia, con giras y largas estancias. Su estética proponía la eliminación de los límites entre arte y vida y entre actores y espectadores. Priorizaba el lenguaje del cuerpo y la significación del gesto. Su labor se basaba en la experimentación artística y en el concepto de la creación teatral como momento colectivo de expresión de una comunidad. («Il teatro è un esercizio in pura comunità.» Meditazione, 1961, New York City, Julian Beck.) Se trata de un teatro político, de participación social y compromiso. Desde 1999 fue creado el Centro Living Europa que tuvo su sede en la provincia de Alessandria, al noroeste de Italia, en la región de Piamonte, hasta 2004, a partir de este momento esta rama del Living practica el nomadismo por Italia y Europa. En 2007 el Living Theatre New York inauguró un nuevo espacio en el número 21 de la calle Clinton, entre Houston y Stanton en el Lower East Side de Manhattan. Dicho lugar constituye la primera sede permanente de la agrupación desde el cierre en 1993 de sus instalaciones en Third Street y Avenue C.

15 Esther Suárez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 131.

16 «Algunos pensaron que yo estaba loco, a otros les parecía algo más interesante, sobre todo a los más jóvenes, pero yo estaba ingenuamente convencido de que el grupo completo iba a estar de acuerdo, porque me parecía algo muy evidente, algo indiscutible. Pensaba que había

que hacer seminarios y cambiar completamente todo aquello, las relaciones, los ejercicios, el entrenamiento, y crear un grupo que, en realidad, fuera eso: un grupo de verdad», en ob. cit., p. 131.

17 En 1964 Brook hace *Marat/Sade*, del dramaturgo alemán Peter Weiss, con la Royal Shakespeare Company. Según sus estudiosos en ella está la impronta de la perspectiva artaudiana. Vicente Revuelta ubica estos ejercicios en la etapa que precede a este espectáculo, aunque el propio Brook, en una entrevista con Faynia Williams a propósito del Premio Guild que le ha sido otorgado parece referirse a estos mismos ejercicios y los sitúa (no con mucha determinación) en el período posterior al *Marat*…Véase el diario *El Mundo*, de España, Faynia Williams, *El Mundo*, 26 de junio de 2002, <www.elcultural.es>, en la sección de teatro,<http://www.remiendoteatro.com>.

18 En junio de 1965 el Consejo Nacional de Cultura (CNC) –órgano de la administración estatal creado a inicios de 1961 como una entidad adjunta al Consejo de Ministros con la misión de llevar a cabo la gestión cultural en todo el país y al cual estaban subordinadas todas las agrupaciones teatrales de carácter estatal– decide suspender a Vicente Revuelta de su cargo como director general de Teatro Estudio; maniobra que simultáneamente fue llevada a cabo en otras instituciones escénicas y que constituyó el inicio del aquelarre que ha pasado a la historia con el nombre de «la parametración artística» y de la etapa calificada como «el quinquenio gris». A diferencia de otros grupos teatrales, donde la división interna permitió la aceptación por sus integrantes de dicha arbitrariedad, aquí el resto asume una postura vertical de rechazo a tal imposición. En respuesta todos son recesados de sus funciones artísticas y se les prohíbe hacer uso de las instalaciones propias. Comienzan las discusiones entre los artistas y los directivos del CNC. Como fruto de las negociaciones el colectivo regresa a su sede en febrero de 1966 y reanuda las actividades, ahora con un funcionario (Dagoberto Casañas) como director general. Nótese que apenas dos meses más tarde estrenan *El alma buena de Se Chuan* y, en noviembre, *La noche de los asesinos*. Véase Esther Suárez Durán, «Teatro Estudio; la espiral infinita», en *tablas* 1-06.

19 Esther Suárez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001, p. 132.

20 Pierre Bourdieu: «El campo intelectual: un mundo aparte», en *Cosas dichas*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 1993, pp. 143-151; «Algunas propiedades de los campos», en *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo, México, 1990, pp. 135-141; «El campo literario. Requisitos críticos y principios de método», en revista *Criterios*, n. 25-28, Ciudad de La Habana, 1990, pp. 20-42.

21 Jesús Díaz: «Notas sobre la vitalidad de la cultura», en *El caimán barbudo*, junio de 1967, p. 2.

22 Califica el humor que se hace como cerebral. Dice que la tendencia que predomina es «el humanismo, la crítica abstracta y elevada, la búsqueda sicológica de lo universal [...] Y resulta paradójico que en Cuba se haga esta clase de caricatura, ininteligible para el grueso de la gente, demasiado elevada para el pueblo cubano [...] Sirve de muestra de la libertad de que goza el artista en Cuba [...] No se niega el derecho del dibujante a buscar nuevos caminos plásticos, pero sí se le debe exigir que cumpla su misión de orientar, educar y hacer pensar»

23 Ramón Sola: «Cinci cine'66», en *El caimán barbudo*, enero de 1967.

24 Entre otras cosas Lisandro Otero afirmaba: «Un verdadero escritor revolucionario debe terminar en soldado. [...] Algunos dirán que el escritor tiene su propia misión específica que no es la del soldado y esto es aceptable siempre que el escritor no se autotitule revolucionario», en ed. cit., pp. 3 y 4. El Consejo de Dirección estaba compuesto por Ambrosio Fornet, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, Juan Blanco, Mariano Rodríguez, Jaime Sarusky, Nicolás Guillén, Aurelio Alonso y Jesús Díaz.

25 *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de 1962, es la obra más conocida de Albee, en ello colaboró de forma particular su adaptación al cine en 1966. Obsérvese el breve lapso que media entre la fecha y su presentación en las tablas cubanas.

26 En ocasión del VI Aniversario de la Fundación de los CDR, el 28 de septiembre de 1966, Fidel había expresado: «ustedes han interpretado cabalmente la consigna de este momento, de este año, que es volcarse hacia el trabajo creador, volcar nuestro esfuerzo hacia nuestros campos.» Unos días después, ante la promoción de graduados universitarios y estudiantes de secundaria básica en la reedición de la Marcha de la Columna Seis del Ejército Rebelde, diría: «nosotros debemos de fomentar un mínimo de urbanismo y un máximo de ruralismo; nosotros debemos volcar el país hacia el interior del país», en revista *Verde Olivo*, 9 de octubre de 1966.

27 Véase *Cien horas con Fidel. Conversaciones con Ignacio Ramonet*, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 2006, pp. 253-255.

28 Heberto Padilla: «Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba», en *Suplemento*, revista *Casa de las Américas*, n. 66, marzo-junio, 1971, y *La mala memoria*, Editorial Plaza & Janés, Madrid, 1989.

29 En la sección *Al pie de la letra*, con el número 18, el editor presenta un trabajo que dice ha sido publicado sin firma en el número 211 de la revista argentina *Panorama* con el título «Intelectuales *versus* Fidel: carta de un joven poeta» el cual, a juicio del editor, «se destaca por su aspiración a la veracidad» y desarrolla así su reseña del escrito valioso, aunque sin autor reconocido: «El artículo recuerda cómo, aunque los intelectuales cubanos ''indudablemente detestaban'' a la dictadura de Batista, tuvieron en general escasa participación en la lucha contra ella, y luego, al triunfo de la Revolución». Y más adelante: «algunos cenáculos de La Habana comenzaron a parecerse cada vez más a los de París o Buenos Aires, algunos poetas se sumergieron en las búsquedas formales y algunos pintores siguieron pintando sus cuadros de caballete, hechos por definición para la propiedad y el goce individual, mientras afuera de sus salones la ciudad se descascaraba y millares de campesinos aprendían a leer, aunque no precisamente *Paradiso*. Hoy se tiene la impresión de que la Revolución no sabía exactamente qué hacer con estos conflictivos adherentes», en revista *Casa de las Américas,* n. 67, julio-agosto, 1971, p. 188.

30 Entre 1842 y 1852 en el *Índice de obras prohibidas* el poder colonial incluyó títulos de la Avellaneda, Heredia, Milanés, junto a otros de Zorrilla, Molière, Shakespeare. Tanto en aquella época como en esta tal vez tan inefable compañía haya representado algún consuelo para nuestros dramaturgos.

31 Véase «Algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba», firmado por un tal Leopoldo Ávila (detrás de cuyo nombre se dice que se ocultaba el propio Luis Pavón Tamayo, sin que nadie reivindique o desmienta hasta la fecha), en revista *Verde Olivo*, 24 de noviembre de 1968. En la actualidad resulta difícil reconstruir la mirada crítica de la época a partir de esta publicación puesto que parte de los números a disposición en la Biblioteca Nacional tienen estas páginas mutiladas, lo cual no deja de resultar una señal interesante.

32 En febrero de 1963, tras el estreno de *Fuenteovejuna*, se lleva a cabo el primer congreso del colectivo, que equivale a su primer cisma. Tras varios días de debates en torno al cumplimiento de los presupuestos originales que insistían en el desarrollo del actor como principal elemento expresivo del espectáculo, ocho miembros del mismo deciden seguir nuevos derroteros fuera de él; entre estos se encuentran Roberto Blanco y Lilliam Llerena. Esther Suárez Durán: «Teatro Estudio: la espiral infinita», en *tablas* 1-06.

33 José Antonio Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera y Carlos Pérez Peña, que provenían del Conjunto de Arte Teatral La Rueda.

34 Esta ruta daría lugar al nacimiento del Teatro Escambray dirigido por Sergio Corrieri, hasta ese momento fundador y miembro de Teatro Estudio. A él se sumarían Herminia Sánchez, Elio Martín y Manolo Terraza, actores de la institución.

35 Había obtenido el Premio de Teatro en la edición de 1967 del Concurso UNEAC con *La vuelta a la manzana* que él mismo acababa de dirigir en Teatro Estudio.

36 En su testimonio para este ensayo el *Pibe* expresa: «Creo que fui el que, después de una larga conversación con Vicente, decidí convocar a todos los que, de un modo u otro, se habían expresado a favor de emprender el camino de la experimentación. Celebramos varias reuniones, ya casi sintiéndonos expulsados de Teatro Estudio, casi todas en la Casa Potin de Línea o en El Carmelo de Calzada. Siempre con la esperanza de que Vicente se decidiera a dirigir el grupo una vez que este se creara».

37 Lo ocioso o superfluo se vuelve una categoría relativa que se carga de significados diferentes de acuerdo a la concepción en la cual se lea. Baste recordar la diferencia entre el teatro total de Artaud y el teatro pobre de Grotowski.

38 Si bien la evolución personal de Grotowski es otra, en particular en lo tocante a la acción política. Se mueve desde una militancia hasta una visión del teatro que privilegia en él lo esencial como práctica y que busca lo esencial humano.

39 En realidad días antes Ada Nocetti y Carlos Ruiz de la Tejera lo habían abordado en la calle, le habían comentado acerca del proyecto e invitado a participar en el mismo. Datos ofrecidos por Ada Nocetti.

40 Piotr Uspensky (1878 - 1947) filósofo y escritor ruso de orientación mística. Fue uno de los difusores del Cuarto Camino y las enseñanzas de Gurdjiev en Occidente. Es autor de varios libros de filosofía esotérica. Su obra más conocida es precisamente *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, donde narra su encuentro con el Cuarto Camino y refiere los temas fundamentales de este.

41 Oscar Álvarez brinda esta versión plena de humor y cariño que resulta una evocación certera de la singular personalidad de Tomás González; actor, cantante, director escénico y dramaturgo, por solo citar sus habilidades más conocidas. Estudioso y fabulador incansable de desbordante vitalidad e imaginación.

42 El medio artístico y burocrático se refería a ellos como Los Doce y así terminaron por autorreconocerse, lo cual animó la actividad de la maledicencia sempiterna, esta vez en torno a que tras esta nominación se ocultaba la intención de equipararse a los doce apóstoles o a los doce hombres que tras el revés de Alegría de Pío quedaron en pie de lucha en la Sierra Maestra durante la etapa de la lucha guerrillera.

43 Georgi Ivanovich Gurdjiev (1872?–1949) filósofo armenio, maestro místico, escritor y compositor. Es singular que esta persona se llamaba a sí mismo «un simple Maestro de Danzas». Dio a conocer las enseñanzas del Cuarto Camino en el mundo occidental, un sistema de trabajo sobre sí mismo en pos de la evolución espiritual. Según su teoría este crecimiento espiritual, meta de todas las religiones, necesita un conocimiento preciso, la ayuda de un guía con experiencia, un prolongado estudio de sí y un trabajo sobre sí mismo. Nótense las coincidencias con los presupuestos de Grotowski y tómese también nota de la cercanía con Stanislavski, pues ambos, cada quien en su momento y desde sus perspectivas, se interesaron en los postulados de Gurdjiev.

44 Se trata de tambores bimembranosos, ambipercusivos, de bastidor o caja de madera en forma de clepsidra (antiguo reloj de agua).

45 Teresa lo expresa así: «Era que el tambor entraba en ti y tú devolvías ese toque y las características del orisha». Entrevista.

46 «A diferencia del actor, el bailarín profesional tiene los códigos del movimiento muy hechos; ahí existe menos espacio para la improvisación que en el caso del actor que no sabe ejecutar este baile (era la mayoría, que no conocía su cultura, estaban cerrados). El actor se expresa en algo extraño, que es la esencia que brota. Podían, inclusive, caer en trance. De hecho, sucedió; alguno se colocó en otra dimensión; entonces, Manuela intervenía […], había que mandar a parar los tambores, porque no era eso lo que se buscaba, sino todo lo contrario: que se reconocieran. La operación era complicada y tenían que ser conscientes de lo que estaban haciendo porque de ahí derivaba la técnica que podían adquirir.» Entrevista con Teresa González.

47 Es útil dejar establecido, aunque luego se volverá sobre esto, que en la propuesta de Grotowski la preparación del actor busca vencer las resistencias que impidan la total y genuina expresión y relación con el espectador. Más adelante en el tiempo, en repetidos escritos y conferencias Eugenio Barba ha tenido ocasión de tratar en detalle el tema de la energía del actor en situación de representación, cuya preparación no puede confundirse con la del atleta o el acróbata, incluso, puesto que estas trabajan en la creación de «otro cuerpo», en tanto las técnicas extracotidianas (en la terminología de Barba) sostienen una vinculación dialéctica con las normas que rigen la vida cotidiana.

48 Hacia 1962 Eugenio Barba se une a Jerzy Grotowski, y su Teatro Trece Rzedow, en Opole, permaneció por tres años con ellos y en 1965 se edita *En busca de un teatro perdido* que es, en realidad, un texto sobre Grotowski.

49 Joseph Chaikin (1935–2003) actor, director teatral, dramaturgo y pedagogo norteamericano. Trabajó un tiempo con el Living Theatre y en 1963 fundó el Open Theatre, un grupo que evolucionó de una práctica teatral de laboratorio muy cerrada hacia una compañía de representación. El Open Theatre trabajó por diez años. En 1973 Chaikin terminó su existencia porque, en su opinión, el grupo iba en camino de convertirse en una institución. Uno de sus títulos emblemáticos fue *The Serpent*, una propuesta creada a partir de las experiencias personales de los actores que empleaba textos de la *Biblia* y aludía a los asuntos y temas fundamentales de su momento.

50 Laurette Sejourné: *Teatro Escambray: una experiencia*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1971, pp. 44-45.

51 En 1976 el Teatro Laboratorio terminó su existencia. Grotowski decidió continuar con la enseñanza y el trabajo experimental.

52 Salen Roberto Cabrera y Roberto Gacio. Ya se había ido Leonor Borrero. Cuando a estas alturas someto a su consideración la selección realizada en aquel momento, Vicente declara que, con respecto a algunos casos, cree que aquella fue una decisión inadecuada, que tuvo por base criterios erróneos. Piensa que no supo valorar el esfuerzo que estas personas habían hecho, lo que habían sido capaces de alcanzar y que estaba idealizando la belleza de los cuerpos, atado a un ideal estético que no le permitió ver lo esencial.

53 Uno de los discípulos más brillantes de Freud, aunque después rompió con él. Estudió el tema de la sexualidad y la psique. En sus observaciones y estudios concluyó que los tratamientos psicoanalíticos convencionales de su época no resultaban eficaces ya que no quebraban ni desmontaban las barreras psicológicas del paciente. Determinó que los bloqueos psíquicos se correspondían a contracciones musculares crónicas. En consecuencia se planteó tratar las enfermedades mentales mediante la liberación de dichas tensiones. Esto brindó resultados satisfactorios. Luego construyó un método curativo que buscaba el desbloqueo progresivo de los diversos segmentos que componen nuestro cuerpo. Finalmente, percibió que los patrones musculares se podían explicar por la existencia de la energía orgónica, una energía vital. Sus estudios se centraron en el *orgón*, (combina «organismo» y «orgasmo»). En carta de gratitud al antropólogo Bronislaw Malinowski con fecha 29 de abril de 1938, Reich le comenta: «No soy un optimista empedernido, pero gracias a mi trabajo he podido percatarme sobradamente no solo de los impulsos satánicos del hombre, sino de su lado humano. Así si Hitler tira de los hilos y destapa la vertiente subhumana por qué no habríamos de concentrarnos en su núcleo humano, que sabemos que siempre existe conjuntamente, pero que ha sido simplemente enterrado». La cita es extensa pero la considero necesaria para comprender el interés de Vicente en estas teorías.

54 Durante su estancia en París en 1966 conoce *La función del orgasmo*, de Reich. Entre los asuntos que el autor analiza se halla la obra *Peer Gynt*.

55 Entrevista con Jesús Ruiz, 7 de febrero de 2009.

56 Rosa Ileana no cuenta con las referencias exactas de la publicación, aunque supone que haya ocurrido en el año 1970. La revisión de los números correspondientes a ese año no arrojó ningún resultado que corroborara la conjetura. Es probable que el artículo haya sido publicado en los primeros números del año 1971. Lamentablemente estos se hallan ausentes entre los ejemplares que atesora la Hemeroteca de la Casa de las Américas, uno de los centros referenciales que cuenta con la mayoría de los números de la colección. El artículo integra su libro *En tercera persona. Críticas teatrales cubanas:1969-2002*, publicado por Ediciones Gestos, Universidad de California, 2004, pp.25-29.

57 La revista, surgida como parte de la estrategia de ampliación de las actividades del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, fue cerrada junto con este como señal del inicio de una nueva etapa en la vida ideopolítica del país. Véase al respecto Fernando Martínez Heredia. «Pensamiento social y política de la Revolución», en <http://www.criterios.es/pdf/martinezherediapensocial.pdf>

58 Por esa época Vicente escribió un texto que tituló «Lo que estamos haciendo». Lo leyó a los actores que intervenían en el proceso de trabajo. Michaelis aún lo recuerda. El director me refiere que es algo que escribió para poner en claro de qué se trataba aquello y estar todos en sintonía. Dice que estaba dirigido a Raquel fundamentalmente. Lamentablemente está extraviado.

59 Michaelis Cué. Entrevista con la autora, febrero de 2009.

60 Carlos Ruiz de la Tejera. Entrevista con la autora, septiembre de 2009.

61 Se trata de una descripción argumental de lo que él pensaba que sería el primer espectáculo del teatro de la crueldad (de acuerdo a lo que declara en el Segundo Manifiesto del teatro de la crueldad). El espectáculo nunca se llevó a cabo. Véase Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.

62 Curiosamente se trata también de un boceto dramático, es decir, de una serie de sucesos fundamentales que se hallan distribuidos en tres actos y se relacionan con la figura maya conocida como Chac-Mool. Son los apuntes para un proyecto dramático futuro que él se plantea ya como «tragedia simbólica de los tiempos presentes».

63 Laurette Séjourné: *El Universo de Quetzalcoatl*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.,1962.

64 Esther Suárez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001, pp. 155-157.

65 Entrevista realizada por la autora, septiembre de 2009.

66 Con posterioridad Vicente comprendió que, por su esencia, la experiencia no tenía carácter representable, que no era ese su objetivo. El acontecimiento quedó relegado solo a la memoria de quienes lo vivieron de uno u otro modo. No consta en los records de Teatro Estudio y por mucho tiempo se omitió del currículum del director. Sencillamente no se hablaba de eso. Ob. cit., p. 157.

Mis **agradecimientos** a:

Michaelis CUÉ, Oscar ÁLVAREZ, Roberto GACIO, Carlos PÉREZ PEÑA, Ada NOCETTI, Alejandro SADERMAN, Vicente REVUELTA, Carlos RUIZ DE LA TEJERA, Rolen HERNÁNDEZ, Teresa GONZÁLEZ, Flora LAUTEN, José Antonio RODRÍGUEZ, Julio GÓMEZ, Jesús RUIZ, Nelda CASTILLO, Ana VERA, Fernando QUIÑONES, Salvador ANAYA, José GÓMEZ, William FUENTES, Santiago BERNAL, Eliana DÁVILA, Doctor Roberto PÉREZ MORENO, Doctora Yenia SOTOLONGO, Doctor Justo LÓPEZ, Profesor Humberto RODRÍGUEZ, Gelasio FERNÁNDEZ, Marta JARDINES, Noel CASTILLO, César LÓPEZ, Jesús HIDALGO, Mario NAITO, Ernesto FUNDORA, Marianexys YANEZ, Ernesto GARCÍA, Magali BOIX, Amada MORADO, José MILIÁN, Fernando YIP, Juan ARCE, Noelia DÍAZ, Rosa RODRÍGUEZ, Nancy BENÍTEZ, Juan Carlos NÚÑEZ, Leire FERNÁNDEZ, Alfredo MONTOTO, José Luis MORENO DEL TORO, Antón ARRUFAT.

Anexo
Los **Doce** declaración

DADA LA DIVISIÓN EN DOS criterios que ha surgido en el Grupo Teatro Estudio, estimamos que se hace necesaria una explicación de nuestras motivaciones para que se pueda comprender claramente nuestra posición:

Vivimos y desarrollamos nuestra actividad en medio de una revolución, entre otras cosas, que ha superado todas las formas, esquemas y moldes que habían sido catalogados, entronizados y consagrados por la historia y los teóricos del movimiento revolucionario.

La Revolución, después de transformar profundamente la naturaleza del poder político que dominaba este país, inicia una segunda e importante transformación: la de las fuerzas productivas y de los medios de que dispone el hombre para apropiarse de la naturaleza. Todo esto en función de la posibilidad de dar un salto en el proceso histórico que nos lleve de ser un país dependiente y subdesarrollado, a ser un país capaz de satisfacer todas las necesidades materiales y culturales de nuestra población.

Ahora bien, donde verdaderamente esta Revolución comienza a ser original e innovadora, es en el medio que ha planteado para conseguir estos fines: la creación de un hombre nuevo no solo como producto o consecuencia de un desarrollo, es decir un hombre que se construya a la vez que construye, un hombre cuyo único motor y estímulo sea la conciencia, un hombre verdaderamente libre, capaz de crear riqueza con la conciencia, y no conciencia con la riqueza.

Pero nuestro país es todavía subdesarrollado, prácticamente recién alfabetizado, y todavía económicamente dependiente, lo cual implica un ser social no desarrollado en todas sus posibilidades.

Por eso, al plantear una conciencia social que en la práctica sea superior al ser social, la Revolución tiene que ejercer una violencia sobre la conciencia de los hombres, una violencia en el sentido constructivo de la palabra, una violencia como atributo de la praxis, capaz de llevar al hombre a dar grandes saltos en el desarrollo, que lo hagan ser no sólo contemporáneo de su presente, sino también, quizás, de su futuro.

La gran justificación de esta Revolución, en tanto que hubiera que justificar los riesgos y sacrificios que conlleva, es la creación de este hombre libre y total, capaz de superar la eterna antinomia entre esencia y existencia, de superar toda forma de enajenación y alienación.

Es por esta ambiciosa, pero insoslayable búsqueda, que la Revolución cubana se convierte en uno de los grandes experimentos de la historia, un experimento total que nos coloca, a los que vivimos en ella, de lleno dentro del contexto de la experimentación.

Como artistas que desempeñamos la actividad específica de teatristas dentro de un contexto de total y libre experimentación, nos vemos obligados a buscar nuevas formas de expresión, porque las existentes están agotadas para expresar una realidad que sufre tan profundas

transformaciones, ya que fueron concebidas para satisfacer y configurar a un hombre que no es el de nuestro momento y época. No se trata de buscar formas en sí, sino de superar aquellas como el naturalismo y el realismo en que el teatro ha sido encerrado durante años por la burguesía.

Por tanto, queremos buscar el camino para hallar la esencia del teatro, en contraposición a un teatro que se ha ido nutriendo de artes ajenas o prestadas, revalorar el concepto de espacio escénico, de literatura dramática, de la función del actor. Queremos llegar a un teatro que sea como un ceremonial donde el espectador pueda hallar claves para ensayar la verdad sobre su propia persona, marcada por la época y sus experiencias personales en confrontación con el complejo colectivo, donde por un instante, gracias a un arte que cumpla la función de prefigurador del hombre total, él también pueda prefigurase como tal y expresarse en toda su plenitud. Donde se pueda establecer una relación directa y de participación entre el actor y el espectador, ya que el teatro debe operar a través del actor y no a través de otras artes prestadas. El teatro no debe ser un arte intelectual.

Para nosotros, la búsqueda de una nueva expresión, que como dijimos no es una expresión en sí, pues no existe nunca una expresión en sí, sino de un determinado mundo humano, se convierte en una necesidad impuesta, a la vez, por la necesidad de expresar algo que no puede serlo con los medios de expresión con que contamos hasta ahora.

Por eso, entiéndase que planteamos una revolución, no una reforma. No se trata de enriquecer el teatro que hemos venido haciendo, sino de negarlo, encontrando formas de expresión completamente nuevas.

Para nosotros, por una cuestión de principios, es incompatible realizar simultáneamente un trabajo de profunda búsqueda e investigación y una actividad en el teatro que negamos y queremos superar.

El arte no tiene una función didáctica. A los artistas nos toca expresarnos, y si esa expresión es legítima y trascendente, seremos también constructores de la realidad.

Creemos que la Revolución ha restaurado en el hombre el sentido de la participación, y este germen está también en el espectador con relación al teatro. Estamos seguros de que un teatro que parte de todo lo dicho anteriormente será un teatro popular.

Decir que el arte tiene que estar constantemente inventando nuevos medios de expresión, quiere decir que todo arte es creación, innovación, y que todo gran arte se mide por su potencia de ruptura con la tradición. Lo nuevo, lo creador, y por tanto lo verdaderamente revolucionario, es ruptura, negación.

Creemos que el espíritu que nos mueve en esta búsqueda corresponde a los mejores momentos de la esencia de Teatro Estudio.

La Habana, septiembre de 1968.

De la **expresión** a la vivencia

Roberto Salas

FOTOS: CORTESÍA DEL CNIAE

Madre Coraje, Teatro Estudio

El tabloncillo del Lyceum era un mar siempre cambiante, sorprendente y limpio: antes de empezar, por la mañana y por la tarde, cada uno de nosotros preparaba el salón para el trabajo que vendría, y para los demás.
CARLOS PÉREZ PEÑA

Somos en realidad un teatro pobre, y nuestra riqueza es volcarnos sobre nosotros mismos, develar virtualmente nuestras carencias y hacer de todo esto la temática esencial de un teatro creado a nuestra propia necesidad.
VICENTE REVUELTA

HAN PASADO YA DIEZ AÑOS desde que él dejó de hacer teatro, y aún las investigaciones de Jerzy Grotowski le despiertan un verdadero interés. Lo asalta un marasmo de recuerdos borrosos cuando habla del Teatro de las Trece Filas o del grupo Los Doce; y me confesó hace poco, en el otoño de su vida, que ha olvidado muchas de sus experiencias pasadas, pero que recuerda con lucidez una serie de momentos que pueden ser vistos como las escenas fragmentadas de su propia película. Uno de esos instantes fue su único encuentro con Grotowski a finales de 1978.

Revuelta vio la posibilidad de conocerlo, en espera de encontrarse con Teatro Estudio durante una gira europea de *Santa Juana de América*. De Varsovia viajó hasta Wroclaw, en el sudeste de Polonia, pero Grotowski estaba ocupado en su propio trabajo y no parecía interesado en recibirlo. Había desistido de encontrarse con él cuando su traductora intercedió ante una funcionaria de cultura que pudo persuadir a Grotowski. Para el polaco eran años duros, pues a pesar de gozar ya de fama mundial, vivía y trabajaba en medio de fuertes tensiones políticas con las autoridades locales.

La cita se dio en el restaurante del hotel donde se hospedaba Revuelta, y la impresión que recibió de Grotowski fue que se trataba de una persona apasionada, con un fuerte temperamento, severa, que estaba de mal humor y, sobre todo, negado a hablar de temas que no le interesaban. Resultó un encuentro formal. Las únicas imágenes que Revuelta pudo mostrarle fueron las que ilustraban el artículo «Grotowski y Los Doce».[1] Al parecer Grotowski no mostró mucho interés, y su energía paralizó al interlocutor; quien poseído por su yo tímido, percibió que aquel encuentro no tenía sentido, que se había malogrado la oportunidad de dialogar con uno de sus maestros. Ocho años atrás se habían disuelto Los Doce, y coincidentemente el mismo tiempo los separaba de la decisión de Grotowski de no montar nuevos espectáculos.

Sabemos que Grotowski ejerció el oficio de director escénico durante once años, y luego se transformó –según sus propias palabras– en un *teacher of performer*. Esto es: su interés fue alejándose de forma gradual del teatro como evento espectacular, y sus búsquedas, que en principio estuvieron proyectadas hacia los espectadores, se volcaron sobre personas interesadas en el arte como un vehículo para trabajar sobre sí mismas. El proceso creativo pasó a ser más importante que los resultados escénicos, y la eficacia se enfocó en la honestidad y el rigor con que cada cual pudiera trabajar sobre sus acciones, o sus vivencias espirituales. Sin embargo, al menos en Cuba, sus exploraciones parateatrales, el llamado Teatro de las Fuentes, sus acercamientos al drama objetivo y a las artes rituales, han tenido menos divulgación que su desempeño como director del Teatr Laboratorium 13 Rzedów.

Es desde 1968 que Revuelta comenzó a estudiar a Grotowski, explorando sus ideas desde la práctica, como aliento y estímulo de varios proyectos de teatro experimental.

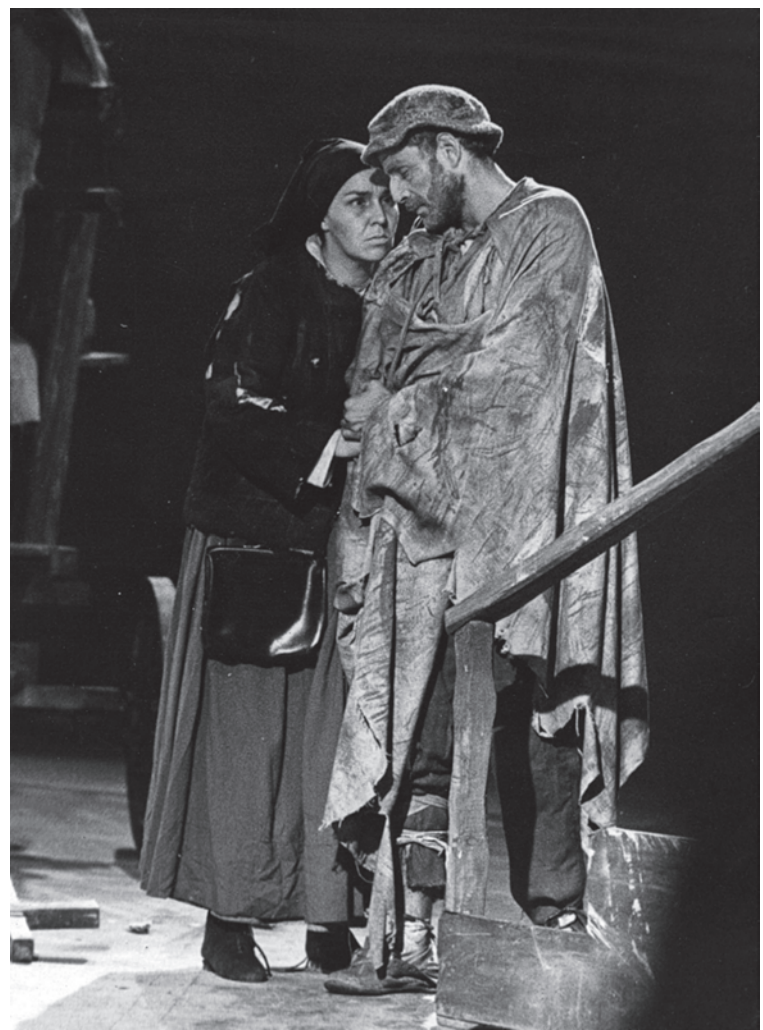
Uno de estos grupos comenzó a gestarse a mediados de este año, su proceso se prolongó por un año y medio aproximadamente, y su nombre –Los Doce– aludía al número de sus integrantes iniciales.[2] Han pasado ya más de cuarenta años desde entonces, pero Revuelta aún mantiene con Grotowski una conexión similar a la que lo une con unos pocos poetas y místicos: ha sido el maestro invisible que escapó del teatro como convención, para reencontrarlo como ritual. Hoy comparte su idea monacal del teatro, como destino y espacio de convivencia.

Revuelta lo recuerda con profundo respeto. He regresado a su casa hace pocos días, lleno de preguntas sobre Los Doce, y me llama la atención sobre algo: el grupo dejó de existir antes de que yo naciera. ¿Por qué sería importante recapitular lo que fue? Le hablo del concurso convocado por *Criterios*, y él sonríe sin hacer ningún comentario. Ante su silencio, trato de comprender los resortes internos de mi curiosidad, y parece obvio que será frenada por el manto de olvido que él ha tendido sobre su vida pasada. Su medio cuarto está lleno de libros y de íntimos apegos. He visto transformarse este espacio una y otra vez, así como se han transformado nuestras vidas, y como parte de ellas la relación que nos une, la búsqueda de un contacto entre el yo y el tú, el deseo de neutralizar o dar riendas sueltas a nuestros egos, la necesidad de empujar los límites que nos condicionan…

Nos conocimos en 1993, en un taller que impartió Richard Schechner en la Casa de las Américas. Poco después me propuse investigar sobre su trayectoria pedagógica, lo cual me permitió visitarlo regularmente, hacernos amigos y establecer una relación de trabajo que se ha mantenido por más de quince años. Con generosa humildad me ofreció sus archivos, y pude escudriñar en la mayor parte de su bibliografía teatral; además tuve la suerte de vivir íntegramente el proceso de sus dos últimas puestas en escena: *El mendigo y el perro muerto*, de Bertolt Brecht, y *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca. He aprendido más de su vida que de su teatro. A veces nos citábamos al amanecer para leer textos de Pedro Ouspenky, de Castaneda o de Grotowski, y debatíamos sobre ellos durante días y días. No pretendo convencer a nadie, pero sé que Vicente ha sido uno de mis maestros. No han cesado los deseos de conocerlo, a pesar de la certeza –no hago más que regresar a Grotowski– de que «entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra».[3]

Si me pidieran definir la trayectoria profesional de Revuelta, la describiría como una parábola que va desde el teatro como representación hacia el teatro como acto, de la expresión a la vivencia. Basta revisar someramente la historia de la escena nacional de los últimos sesenta años, para comprender en qué medida ha propiciado algunas de las más importantes renovaciones del teatro cubano en el siglo XX: es uno de los principales introductores del método de Stanislavski en nuestro país, el primer director en montar una obra de Bertolt Brecht; se le cuenta entre los primeros teatristas que investigan en Cuba a partir de las teorías de Grotowski, de Artaud…

Si se interesó en la búsqueda del actor *santo* que proponía Grotowski, es porque alguna vez fue un actor *cortesano*, un actor mecánico; alguien –según la visión de Stanislavski– capaz de recurrir a la mímica y a los gestos para ofrecer al público una máscara de sentimientos inexistentes. Para Grotowski, la diferencia entre uno y otro tipo de actor es similar a la existente entre la habilidad de una cortesana para entregarse, y el verdadero amor. Las primeras interpretaciones de Revuelta a partir de 1946 coinciden con un desarrollo de los teatros de arte en la capital, que en general carecían de un fuerte basamento psicológico o filosófico. Su trabajo interpretativo era autodidacta, y además estaba sujeto a montajes que apenas dejaban es-



pacio para búsquedas artísticas de envergadura. Durante la intensa vorágine de ensayos imitaba externamente tanto como podía, y de este modo enfrentó caracterizaciones que requerían gran complejidad. En seis años trabajó en más de treinta producciones.

Su etapa de formación dio un salto cualitativo al estudiar marxismo, al presenciar espectáculos de Jean Vilar en París, al adentrarse con pasión en el legado de Brecht, al comprender un día que también el teatro es un hecho político y social. Gradualmente fue madurando su conciencia ideológica, y el método de Stanislavski se convirtió en un referente importante, una claraboya de luz sobre todos sus proyectos escénicos. En 1954 Revuelta se convirtió en activista de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, y ya para entonces estaba consciente de las limitaciones que trataba de conjurar, lo mismo desde la práctica, que desde la teoría:

> Faltos de una base interpretativa nuestra, imitamos creaciones teatrales extranjeras, desde los decorados hasta el último gesto de los actores. El actor cubano, poco entrenado en el conocimiento de su personalidad nacional, acostumbrado a calcar toda clase de gestos, proyecciones y psicologías ajenas, habla muchas veces sin saber ciertamente lo que quiere decir, y llena su cabeza con reflexiones un tanto ingenuas sobre cómo coloca el dedo meñique un inglés cuando sujeta la taza de té.[4]

Como antídoto contra este tipo de males se funda en 1958 Teatro Estudio, como derivación de un seminario centrado en el estudio de Stanislavski, que durante meses se realizó en la azotea donde vivía Revuelta. Desde su primer estreno, el grupo intentó crear un teatro identificado con la realidad nacional, y en poco tiempo fundó además la Academia de Arte Dramático de Teatro Estudio, lugar donde se formaron gran cantidad de jóvenes artistas. Para Revuelta esta etapa abrió la posibilidad de ir madurando como director y pedagogo, y sobre todo desarrollar la línea que lo unía al teatro como representación. Comprometido artística y políticamente con la Revolución cubana, Teatro Estudio fue generando una labor incansable: en sus primeros siete años Revuelta dirigió dieciséis puestas en escena, en las cuales profundizó sus conocimientos de Stanislavski y Brecht. No puede entenderse cómo incidiría Grotowski en su vida, si no valoramos los aportes éticos y técnicos que asimiló de estos, sus otros maestros ausentes.

La creación de Los Doce guarda una estrecha conexión con las necesidades y vivencias de Revuelta en 1967, sobre todo a partir de las presentaciones de su montaje de *La noche de los asesinos* en París, en el célebre Théâtre des Nations, un festival donde Grotowski había participado el año anterior. Era su segundo viaje a Francia. Allí pudo asistir como oyente a un Seminario de Lee Strasberg y el Actor's Studio, y presenciar espectáculos muy diferentes. De manera especial recuerda una puesta en escena de Giorgio Streheler con el Piccolo Teatro de Milán, y unas pocas presentaciones del Living Theatre. El contraste acentuado de los contenidos formales e ideológicos de estos espectáculos le hizo cuestionar profundamente sus propias concepciones. El montaje de Streheler le resultaba familiar porque manejaba los códigos tradicionales del gran espectáculo, similares a los que él mismo había trabajado, en la línea que va de Brecht a Stanislavski. Las propuestas del Living Theatre, en cambio, llenas de vitalidad y fuerza expresiva, estaban desprovistas de toda grandilocuencia, y su simpleza contrastaba con el énfasis espectacular de Streheler. Revuelta quedó gratamente impresionado con el montaje de *Los gigantes de la montaña* del Piccolo, pero fue el Living Theatre el que dio un vuelco total a sus emociones como espectador, y cambió su sentido del teatro, pues los actores lo enfrentaron a un tipo de relación que desconocía.

> A Esther Suárez Durán le explica sus impresiones íntimas, el modo en que descubre al Living, y la sensación de que sus actores lo miran como nadie nunca lo había hecho. Por esto asume que toda la teoría, encerrada en cuarenta

libros, sobre lo que es el teatro de grupo, estaba allí. Pero, además, aquella gente eran extracotidianas totalmente, y estaban en un plano que era el de la utopía, o sea, que ellos estaban como en el comunismo, porque uno percibía que se amaban todos, y que allí no había nada que tuviera que ver con el tipo de vida que uno estaba acostumbrado a vivir, llena de restricciones, temores, inhibiciones y celos.[5]

La experiencia de este grupo significó un punto de giro en su vida, y a partir de entonces será radical su decisión de alejarse de las fórmulas escénicas trilladas. Él mismo reconoce que allí, en el Living Theatre, podían encontrarse toda la teoría y toda la filosofía de Grotowski.

Regresa a Cuba añorando una tribu y un maestro. Sus empeños estaban cifrados en revitalizar Teatro Estudio: era necesario recuperar el espíritu de sus primeros años, que mutó mientras su composición se fue complejizando; resultaba preciso decir *no* a las banalidades; había que experimentar, cambiar los ejercicios de los entrenamientos, ser más honestos en las relaciones…

Su propuesta fue desarrollar un seminario sobre nuevas técnicas teatrales, pero no todos en el grupo recibieron su iniciativa con igual entusiasmo. No faltaron las incomprensiones, ni la resistencia al cambio. ¿Hacia dónde estaban orientadas aquellas teorías que promovía Revuelta? ¿Acaso marcar una ruptura con el teatro convencional? Sus ganas de aprender iban aparejadas a la necesidad de generar un proceso de investigación y experimentación entre un reducido número de actores. Su deseo era articular este equipo dentro de la estructura de Teatro Estudio, y encaminarlo hacia el montaje de un texto de Virgilio Piñera. Algunos actores estaban más dispuestos a explorar nuevos caminos, mientras que otros apostaban a la seguridad de una compañía establecida, generadora de prestigio frente a la crítica y los espectadores. La polémica llegó a ser tanta, que se removieron los cimientos del grupo, y una fragmentación interna se vio favorecida por la tendencia ideológica predominante, que no era propicia para la experimentación teatral. Esto a pesar de que los esfuerzos de Revuelta y su equipo expresan una legítima aspiración de modernidad y vanguardia escénica, en clara sintonía con las profundas sacudidas sociales y culturales que acontecían en Cuba y el resto del mundo.

Como respuesta natural a la crisis desatada, Revuelta se desligó de sus responsabilidades como director de Teatro Estudio, mientras un núcleo de los que había participado en el Seminario se mantuvo unido, dispuestos a no renunciar, motivados por el deseo de constituir un nuevo grupo, para lo cual le piden que interceda ante el Consejo Nacional de Cultura. La ayuda más efectiva que reciben es la de Lisandro Otero, quien era entonces director de un Centro de Investigaciones Culturales. En la planta alta de este edificio, donde hoy se encuentra la Casa de la Cultura de Plaza y antes el Lyceum Law Tennis Club, Otero le ofreció a Los Doce un tabloncillo. Contrario a lo que muchos creen, no fue Revuelta quien creó a este grupo. De hecho, su nombre no figura en la docena de fundadores, y en principio el liderazgo recayó sobre Julio Gómez, asistente de dirección de *La noche de los asesinos*.

Desde octubre de 1968 el grupo comienza a estudiar y a debatir una serie de experiencias, que apenas se conocían en Cuba, como el Living Theatre, el Teatro Laboratorio, el Open Theatre y el seminario Lamda.[6] Peter Brook y Charles Marowitz dieron a conocer una serie de ejercicios de este seminario, y estos fueron los que captaron el interés de Los Doce. En principio, su trabajo estuvo orientado a potenciar las capacidades y las relaciones del equipo, para descontaminarlo del histrionismo y las convenciones respetadas, por eso el «plato fuerte» de las jornadas eran los entrenamientos, que duraban gran cantidad de horas, y en los cuales se exploraron técnicas y ejercicios provenientes de disímiles fuentes: gimnasia, acrobacia, hata yoga, meditación, danza folclórica… En este campo tenían la asesoría de Teresa González, profesora de folclor de la Escuela Nacional de Arte. Con ella y su equipo de percusionistas estudiaban bailes y cantos de ascendencia conga y yoruba. Investigaban sobre el trance y nuestros modelos culturales ancestrales, por eso es lógico que estudiaran la mitología afrocubana. El proceso en su totalidad abarcaba todo el día, desde temprano en la mañana, y con frecuencia hasta la noche.

Con el estudio de Grotowski se suman a la exploración del inconsciente individual y colectivo, los signos corporales, las máscaras y la búsqueda de los arquetipos. Todas estas ideas estimularon el montaje del *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, a partir de una reescritura de René Ariza. En definitiva fue un proceso abortado, desde el momento en que Revuelta retomó el liderazgo de Los Doce. El grupo se había mantenido sin su asesoría durante unos pocos meses, pero finalmente este se franqueó de sus necesidades de orientación y él propuso trabajar con los ejercicios que practicaban los actores de Grotowski.

Revuelta fue capaz de conducir una investigación empírica, y fue un proceso estimulado por dos libros sobre el Teatro de las Trece Filas y Grotowski. Primero leyó *Alla ricerca del teatro perduto* (En busca del teatro perdido), de Eugenio Barba. Regresando a sus páginas, y prestando atención a los subrayados o a las anotaciones que ha hecho a lo largo de cuatro décadas, se pueden reconocer algunos de los conceptos que han ido movilizando su interés: la auto penetración (en una dimensión psíquica), la artificialidad, el trance y la representación como acto ritual. Cautivantes son las fotografías y planos que explicitan los esfuerzos de Grotowski y su equipo por mezclar a los actores y a los espectadores en un solo espacio escénico; y minuciosa es la descripción de los ejercicios del *training*, que resultaron una guía práctica de valiosa ayuda.

Igualmente iluminadoras fueron las lecturas de *Towards a poor theatre* (Hacia un teatro pobre), recopilación de ensayos de Grotowski considerada como un testamento del nuevo teatro, porque sus presupuestos éticos y técnicos estimularon a gran can-

tidad de teatristas a llevar adelante sus investigaciones. En el caso específico de Revuelta, este libro incentivó un replanteamiento de sus concepciones escénicas, las cuales en general aludían al teatro como entretenimiento social, y a partir de las huellas dejadas por Grotowski también comenzó a investigar el teatro como un ceremonial sagrado y un ritual laico. Siguiendo su terminología podríamos asegurar que si antes Revuelta hacía «teatro rico», apostando a favor del espectáculo entendido como suma y apropiaciones de diversas disciplinas artísticas, con Los Doce exploró el camino del teatro pobre.

Detrás de esta metáfora subyace un claro cuestionamiento al teatro mismo. ¿Cuál es su esencia? ¿Qué lo identifica? ¿Qué lo diferencia de otras formas de espectáculo, incluidos los medios de comunicación? Grotowski va descartando por la vía de la negación todo aquello que no es esencial. El teatro puede existir sin escenografías, sin juegos de luces, sin narices postizas, sin vestuarios, sin textos, sin música, sin zancos… ¡Ah! Pero no puede prescindir ni de actores, ni de espectadores. Por eso se redefine como el encuentro entre un actor y un espectador, la chispa que se produce entre ellos, ese instante entre el yo y el tú. En la medida en que el teatro se hace pobre, busca algo esencial y se potencia la relación entre los actores y el público.

Todo esto explica la austeridad observada en las fotos que se conservan de Los Doce. Los actores muestran sus cuerpos semidesnudos, cubiertos por escuetas trusas negras, sin maquillaje alguno, y se arrastran o se amontonan unos sobre otros en el tabloncillo del antiguo Lyceum, despojado de cualquier suntuosidad. Los pocos espectadores están arrinconados hacia las paredes del local de ensayos, pendientes de lo que acontece frente a ellos. Es con seguridad una de las escenas de *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, único espectáculo que Los Doce llegaron a estrenar en 1970. No fue casual que las notas al programa se convirtieran en un manifiesto que asumía la voluntad investigativa del grupo y su decisión de hacer un teatro pobre, porque así ganaban en auto conocimiento y recobraban un campo de acción específico: el teatro era para ellos un camino de conocimientos, y un acto.

De otra manera no se explicaría por qué se remarcó esta palabra en el programa de mano, si no fue para enfatizar la importancia que le conferían al acto de la representación, como un encuentro fugaz e irrepetible que transcurre en un aquí y un ahora. En una ponencia de 1985, Revuelta especifica que fue en Grotowski

> en quien pudimos encontrar un método claro y objetivo donde el esfuerzo de la propia carne santificada del actor y el develamiento de su íntima identidad, son capaces de producir una colisión dialéctica en la soledad del espectador. Por otra parte, el quebrantamiento necesario del verbo y el descubrimiento de una energía en la espontaneidad oculta, que puede ser utilizada para el reaprendizaje de conductas olvidadas y extraordinarias, valoradas como la óptima calificación estética del arte del actor.[7]

No en vano digo que Revuelta ve en Grotowski a uno de sus maestros. Como lo es Stanislavski, con sus aportes indiscutibles al arte teatral, y una propuesta ética trascendente; como lo es Brecht, con su insistencia dialéctica de un teatro veraz y comprometido socialmente; como lo es Artaud, con su visión de un teatro cruel, capaz de sacudir emocionalmente a los espectadores; como lo es Martí, con su poesía, de quien Revuelta me ha citado de memoria este pensamiento:

> Hay dos teatros: el social, que requiere un arte menor, local relativo y el de arte mayor, el teatro de arquetipos. Como hay dos vidas, la que se arrastra, y la que se desea.

Se trata de otra de las ideas que subyacía en el patrimonio espiritual de Los Doce.

Este equipo –como le pasó al Teatro de las Trece Filas– fue desarrollando paulatinamente su carácter de laboratorio. Se trata de una idea que va más allá del teatro, incluso de la necesidad de representación, y nos acerca a ese terreno ambiguo –y no por ello menos real o necesario– que es la espiritualidad, donde ya no se trabaja entre actores y actrices, sino entre hombres y mujeres. La palabra laboratorio sugiere el lugar donde se trabaja, donde se investiga. Un espacio para el aprendizaje, en el que se asume el riesgo de lo desconocido. Una posibilidad más de quebrar las máscaras sociales, de ser sincero con uno mismo y frente a los demás.

A partir de su experiencia anterior, Revuelta estimuló el espíritu de laboratorio tanto como pudo, lo mismo desde el punto de vista creativo, profundizando en la labor de los actores y en las relaciones de grupo. La mayor parte del proceso –de lunes a viernes– acontecía en la intimidad, pero los sábados en las mañanas se realizaban sesiones públicas a las que asistía un reducido número de espectadores. Como los ensayos se apoyaban en las improvisaciones, de semana en semana el público podía encontrar escenas completamente cambiadas. Siempre al final de cada sesión se generaba un espacio para conocer las impresiones y criterios de estos espectadores. Por una explicación escrita que se entregaba a los visitantes sabemos que las dos líneas fundamentales de Los Doce fueron: el entrenamiento psicofísico de los actores y el montaje de *Peer Gynt*. Sin embargo, se reservaba total privacidad para otras zonas del proceso, como ejercicios íntimos, o la improvisación de escenas de sociodrama, creadas a partir de los conflictos o situaciones que surgían en las relaciones interpersonales.

Aquella zona del trabajo, legitimada como un camino no tradicional, se conectaba a la necesidad del grupo de conocerse mejor. Otra iniciativa eran las terapias colectivas, supervisadas en su totalidad por un psiquiatra: el Doctor Antonio Roselló. Eran sesiones para ventilar las tensiones internas del equipo, para conocer y eliminar los obstáculos que bloqueaban las relaciones, o por lo menos exponerlos con honestidad, desde cada uno y hacia los otros. Terminada la sesión de los sábados por la mañana, el grupo tenía por costumbre almorzar en el Carmelo, gracias al empeño de uno de los actores que madrugaba para garantizar los turnos. Los domingos descansaban, y los lunes se retomaban los entrenamientos a puertas cerradas.

Progresivamente los actores fueron asimilando los ejercicios descritos en *Hacia un teatro pobre*, que encarnaban el aspecto práctico de las teorías de Grotowski y fueron utilizados por Revuelta en no pocos de los procesos de creación que lideró. Recuerdo que durante los entrenamientos de Chispa,[8] él prestaba gran atención a las secuencias de estos ejercicios. Los aprendió sobre la práctica, de ahí que llegara a comprender que

> La información de Los Doce estaba realmente en Grotowski y no en el Living. En cierto modo, yo traté de ligar ambas experiencias. Lo que podía tener del Living, fue lo que menos se dio, que era el sentido de la unión, de familiaridad, de trascenderse, de quitarse las máscaras.[9]

Aun así se trató de un proceso intenso, y que marcó pautas en la vida de aquellas personas. He podido conversar con algunas de las que siguieron vinculadas al teatro,[10] y todas coinciden en que se trabajaba con gran rigor, tratando de descubrir las resistencias físicas y mentales de cada cual. Los ejercicios les permitían explorar vivencias y caminos expresivos desconocidos, pero también los enfrentaron a las nociones técnicas que conocían de Brecht y Stanislavski. Hasta donde conocemos nunca existió contradicción entre las búsquedas de Grotowski y las de Stanislavski, aun cuando en su aspecto formal fuesen propuestas escénicas tan diferentes. El mismo Grotowski reconoció una y otra vez que fue el actor, director y pedagogo ruso quien formuló las preguntas esenciales que orientaron sus búsquedas, y a las cuales intentó dar respuestas diferentes. Es por ello que Revuelta reconoce que «a través de Stanislavski podemos llegar a Grotowski».[11]

Sabemos por los escritos de este teatrista polaco cómo la concepción y la necesidad del entrenamiento fueron evolucionando con cada uno de sus espectáculos, desligándose cada vez más de la etapa de ensayos y ganando más autonomía dentro del proceso creativo. Incluso con los años sus actores –quizás por la propia evolución del concepto de entrenamiento– dejaron de practicar muchos de los ejercicios que fueron replicados hasta la saciedad por grupos experimentales del mundo entero, de un modo similar a como lo hicieron Los Doce en Cuba. Grotowski llegaría a aseverar que la palabra entrenamiento no tenía sentido si este buscaba un amaestramiento y no una liberación psicofísica; por eso enfatizaba en que en esta fase del trabajo, diferente a la de los ensayos, los ejercicios –de cualquier tipo– debían servir para confrontar el germen de lo creativo.

Para Los Doce Grotowski representó un desafío, en la medida en que los enfrentaba al dilema de una técnica nueva, pero también al descifrамiento de un sentido ético. ¿Para qué sirve el teatro? ¿Por qué entrenar diariamente, cuando sabían que los ensayos, y en consecuencia los montajes, podían prescindir de tales esfuerzos? Posiblemente estaban ilusionados con lo que algunos teóricos reconocen como el mito de la técnica: la falsa creencia de que es posible desarrollar a los actores a partir de una sumatoria externa de recursos. Revuelta me ha explicado cuán novedosa le resultó la apropiación que hizo Grotowski de elementos provenientes de las más disímiles tradiciones: el teatro Katakali, las danzas hindúes, la pantomima clásica occidental, las ideas de Delsarte… Siguiendo estas influencias era posible diferenciar los ejercicios plásticos de otros con un mayor énfasis en lo físico; pero estos por sí mismos no garantizaban el crecimiento técnico de los actores. Lo que confería (y aún le confiere actualmente) un verdadero valor al entrenamiento era la actitud hacia el trabajo, la auto disciplina, el valor de superar los bloqueos y las resistencias personales.

Diría Grotowski que la única técnica valedera es la técnica personal, entendida como la solución de un difícil acertijo: ¿es posible conducir una búsqueda fuera de lo visible y lo evidente? No se trata de responder esta pregunta con palabras, sino con un esfuerzo veraz y continuo. Los ejercicios que se practicaban en el Teatro de las Trece Filas –y de modo similar en Los Doce– no fueron más que un pretexto para trabajar sobre aspectos muy específicos como el ritmo, la espontaneidad o los impulsos del cuerpo memoria. Grotowski insistía

en que no se trataba de que nuestro cuerpo tuviera memoria, sino de que él es memoria en su totalidad. Si un actor realiza un movimiento cualquiera, y su impulso no comienza desde su interior, será un gesto desligado del cuerpo memoria. La mente no debe controlar los impulsos del cuerpo; más bien debe aspirarse al acto total, donde se equilibran el cuerpo, la mente, el espíritu y las emociones.

En este empeño, algunos de los ejercicios descritos en *Hacia un teatro pobre* resultaron muy provechosos. Por ejemplo, la exploración de los principios de extroversión e introversión, que permitían investigar cuáles reacciones partían desde el interior de los actores hacia los demás, y alternarlas con las que llegaban a ellos desde su entorno inmediato. Estos principios lo mismo ayudaban en el trabajo sobre las máscaras faciales, que para improvisar o fijar sus partituras vocales y gestuales, un asunto de la mayor importancia, porque a través de la partitura de acciones se buscaba el equilibrio entre la disciplina y la espontaneidad. Nadie mejor que el actor Ryszard Cieslak para explicarnos que:

> La partitura es como un vaso de vidrio dentro del cual arde una vela. El vidrio es sólido, está ahí, puedes confiar en él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interno de cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Precisamente como la llama en el vidrio se mueve, palpita, crece, disminuye, está a punto de apagarse, inesperadamente readquiere un esplendor, responde a cada hálito de viento –de esta manera mi vida interna cambia cada noche de momento en momento.[12]

La partitura más compleja que pudo trabajar Revuelta como director fue a partir de *Peer Gynt*. Su puesta en escena se inspiraba en un ritual público que comenzaba con el calentamiento de los actores, quienes se entregaban a la preparación adecuada de sus cuerpos y voces. El calentamiento pasaba a otra fase, conocida en la jerga interna de Los Doce como Espacio, Tiempo y Fuerza: se trataba de una meditación dinámica sobre conceptos que acontecían en la irrepetible existencia de los actores. Ellos dirían:

> El espacio que llenamos de nosotros, el tiempo que nos contiene en un haber sido, ser y seré, y nuestra fuerza o impulso vital que nos hace actuar en el tiempo y en el espacio.[13]

Era una búsqueda compleja, en la que se pretendía que todos fuesen propiciando su personal desnudez psíquica. El territorio que querían conquistar no era otro que el de sus cuerpos y sus voces, para restituirles la mayor riqueza y fuerza expresiva posibles.

Espacio, Tiempo y Fuerza formaban parte del entrenamiento psicofísico, a modo de improvisaciones colectivas. Por Fuerza entendían la energía que los actores fuesen capaces de desplegar durante un tiempo, en el espacio, y con esta energía transformaban el escenario sin otra escenografía que sus cuerpos, y auxiliándose de elementos muy simples, como una larga tira de tela blanca. Este componente llegó a ganar importancia por su maleabilidad, su fuerza expresiva, y también por su cualidad polisémica: una misma imagen o composición podía sugerir cosas muy diversas para cada espectador: una catedral, una tela de araña, un inmenso cordón umbilical… La tela ayudaba también a darles cohesión dramática a ciertas situaciones, como el parto colectivo de Peer Gynt, a partir de un gran sexo formado por los actores.

Atendiendo a la estructura del montaje, queda clara la decisión de Revuelta de diseccionar el texto de Ibsen del modo que proponía Grotowski; o sea, como un trampolín-estímulo para el encuentro ritual entre los actores y el público. No se hizo una traducción literal del texto, sino que se evidenció su estructura poética. Los textos utilizados fueron trabajados por Reinaldo Arenas. La idea de la obra fue condensada en signos o pautas, y el proceso desembocó en un espectáculo orientado al mundo inconsciente de los espectadores. El punto de vista del director asumía a Peer Gynt como alguien enajenado, que por estar contra la sociedad, se involucró sexualmente con una joven de un modo violento. El arreglo básico del espectáculo[14] tenía un marcado carácter ritual, y fue *grosso modo,* el siguiente:

> **La ronda**. El hombre se descubre a sí mismo y a los otros, siente su debilidad y una separación del espacio-naturaleza. La necesidad de unión se hace presente y se inicia la historia humana. La tela es el símbolo de la ley social.
> **El parto**. La naturaleza, en duelo con el hombre, irrumpe a través del acto biológico.
> **El crecimiento**. La historia del soñador Peer Gynt comienza. Circunstancias especiales implícitas en las propias contradicciones de la organización social, conducen a que su educación se haga inapropiada a la realidad. Peer Gynt y los soñadores viven su sueño con más fuerza que la vida real. Las frustraciones que la realidad ha producido en su madre, hacen que esta sueñe junto a su hijo un hombre lleno de fuerza, hermoso, vencedor. Peer se convierte en ese sueño.
> **El cazador del sueño**. El soñador intuye el precio de su soñar y tratar de adaptarse a la realidad; pero las fuerzas que sostienen sus fantasías son más poderosas. Este proceso es expresado simbólicamente. Peer es llevado en un vuelo fantástico, para luego caer hacia sí.
> **Los signos**. El actor estimulado por el ritual anterior va a intentar un acto paradójico al personaje. Frente a sí mismo y frente a los otros actores trata de revelar en signos psicofísicos lo que él también contiene del personaje y va a expresar «sueño». Otros actores responden al logro del actor-Peer. La apreciación de su acto

de fantasía desata en el interior de cada uno cierta molestia, cierta envidia que ahora no ha de ser enmascarada ni reprimida sino vertida en confesión pública bajo los aspectos corpóreos de una bestia.

La agresión. Los monstruos se apoderan de la ley y destruyen al soñador.

La apoteosis. La evocación religiosa artística toma lugar en un clima contradictorio entre estética y crueldad.

A los espectadores que asistían a este ritual laico se les explicaba que el material estaba inspirado en situaciones e imágenes del texto de Ibsen, y se les daba una pista: «quien conoce la fantasía puede abrir algunas puertas condenadas por los convencionalismos ancestrales de la sociedad humana».[15] El prólogo –que en la visión de Revuelta se apoyaba en valores arquetípicos y formaba una especie de cosmogonía– daba paso a tres escenas principales:

Escena I: Relaciones de Peer con su hermana. Asa, la madre, es la afirmación del sueño para Peer, quien ayudado por su fantasía, incorporada por el coro de actores, la seduce una vez.

Escena II: La boda de Ingrid. Exposición en varios planos de las relaciones sociales de Peer, su entrada imaginaria en la fiesta y su entrada real. Su encuentro con Ingrid y con Solveing, quien es símbolo del amor idealizado.

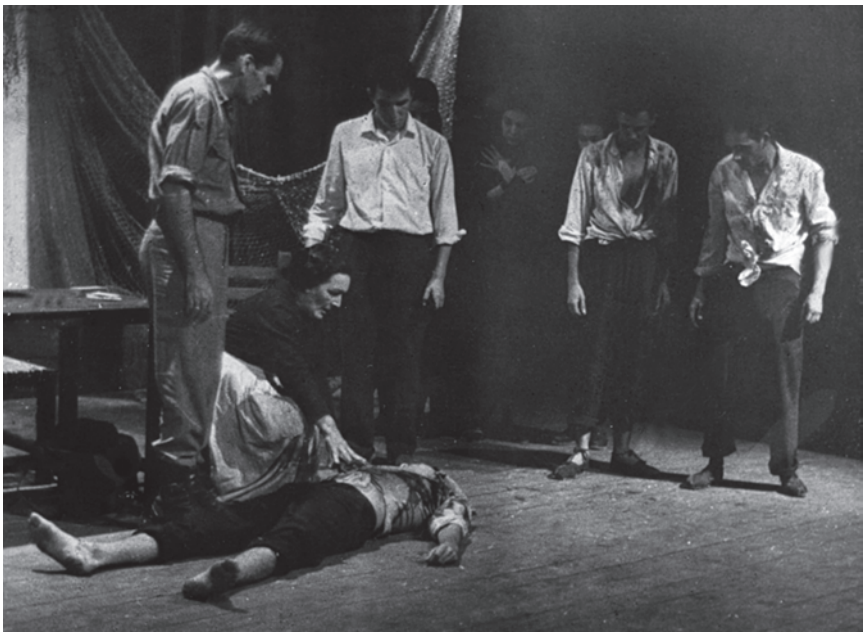
Escena III: La autoviolacion. Peer comete una agresión contra la sociedad y contra su propia realización amorosa; la obra pasa al plano mental del protagonista. Ingrid es apuñaleada en un sentido erótico. Solveing aparece como renuncia y como entrega espiritual su imagen se funde con la de la madre y la de Ingrid, produciéndose una castración psíquica.

El proceso de montaje de *Peer Gynt* duró menos de un año, y devino en un espacio de aprendizaje y experimentación. Detrás de la partitura visual del espectáculo, se sostenía una intensa red de experiencias, y la búsqueda de relaciones e intercambios entre los actores. La raíz misma de la palabra experimentar, ex–peri, sugiere la voluntad de ir más allá del perímetro de lo conocido, y aventurarse a descubrir lo que no se conoce. Fue este el espíritu que alentaron los fundadores del grupo, y que luego heredaron los actores que conformaron el llamado grupo anexo.[16] Se trató esta de una estrategia de Revuelta para incorporar al proceso a un equipo de jóvenes actores, para revitalizar la estructura interna de Los Doce y sumarlos al *Peer Gynt*. No es improbable que esta decisión debilitara la cohesión interna del grupo, aunque también fue un factor decisivo en la fuerza vital del ritual que se realizaba en presencia de los espectadores.

Hasta donde sabemos, cuando el espectáculo ya estuvo listo, el grupo no fue autorizado para presentarlo en su propio salón de ensayos. Chocaron así contra la barrera de la falta de espacios, y se hicieron muy pocas funciones. Todo parece indicar que fue mínima la ayuda aportada por el Consejo Nacional de Cultura, y nada significativo resultó su impacto en los medios de difusión. Aquel espectáculo se convertiría en un mito de la escena cubana, pero en su momento apenas fue percibido por la crítica; de modo que Revuelta le llevó a Grotowski una de las poquísimas reseñas críticas que se publicaron.

Supuestamente desde las páginas de *Bohemia,* Nati Gonzalez Freyre opinó acerca de la valoración grotowskiana de la pieza de Ibsen, dejando claro que desconfiaba de una contradicción entre la supuesta libertad de fuerzas que desataban los actores con el tratamiento psicofísico, y un círculo de moldes dentro del cual ellos mismos quedaban atrapados. Sentía que la reclamada autenticidad de este espectáculo se esfumaba con la representación del trance, además de que no todos los actores tenían las mismas condiciones y aptitudes, aunque reconoció que en general era meritorio el esfuerzo colectivo.

> El espectáculo de Los Doce, como cualquiera a lo Grotowski, llámese *Príncipe Constante* o *Peer Gynt*, se reduce a una esencia de significados que siempre se refieren a la vieja lucha entre el bien y el mal […] Habrá que esperar nuevas apariciones de Los Doce para saber hasta qué punto van a congeniar la incorporación de elementos folclóricos y costumbristas a un espectáculo que por su índole grotowskiana no admite ni localización ni temporalidad.[17]



Pero no hubo nuevas apariciones, a pesar de los aciertos del grupo. Era inédita su búsqueda alternativa de la verdad escénica, su aspiración a un teatro esencial, en el que las relaciones entre actor y espectador se consumaran por la liberación de fuerzas espirituales. Igualmente importante fue marcar la ruptura del concepto tradicional de espacio escénico en nuestro país. Siguiendo las huellas de Grotowski, Revuelta había asumido el reto del espacio vacío y del círculo, como una disposición favorable al acto ritual. Cuando se conforma un entorno escénico circular, los actores se ven precisados de recordar la máxima: «si quieres conocer el círculo explora el centro. Si quieres conocer el centro explora el círculo».

En 2007 la revista *tablas* publicó los diseños que hizo Jesús Ruiz para *Peer Gynt*,[18] los cuales sugieren que los espectadores, con respecto al ruedo escénico, eran colocados en una espiral ascendente, detrás de una barrera similar a la de una valla de gallos. Con esta disposición se hicieron las primeras funciones en el tabloncillo del Teatro Musical. Los espectadores permanecían como testigos no involucrados, y sobresalían a diferentes niveles. Incluso se intentaba involucrar de modo especial a un espectador, al sentarlo muy por encima de todos. Para Revuelta estas eran señales de cómo el ritual cedía a la noción de espectáculo. La concepción del espacio varió cuando se presentó el *Peer Gynt* en el Hubert de Blanck, porque allí ya no existía una barrera física entre los actores y el público, ni este fue colocado sobre plataformas con alturas diferentes. Al formarse un círculo cuyo centro era ocupado por los actores, los espectadores marcaban el límite exterior de un mandala.

Muchos años después, Revuelta impartió varios talleres que llamó «El Ritual del Mandala», donde dio continuidad a sus pesquisas sobre el acto ritual. Yo participé en dos de estos talleres. Recuerdo que se hacían algunos de los ejercicios que él había aprendido de Grotowski, seguramente similares a los que practicaba con los actores de *La conquista,* y también a los que enseñaba a sus alumnos de actuación en el Instituto Superior de Arte. Para él lo más importante ha sido asumir el teatro como un modo de investigar, de conocerse y de entablar nuevas relaciones.

> Conócete a ti mismo –me ha repetido una y otra vez; ¿Quién mejor para llegar a una comprensión de tu esencia? Tienes que estar abierto a todo, un secreto está en el darse cuenta.

Revuelta es un acechador de sabiduría, y por eso se podría decir –parafraseando a Ludwik Flazen al referirse a Grotowski– que es alguien con sed de absoluto, aunque él no lo sienta así, y crea más bien que tiene horror del absoluto.

Disfruto cómo hilvana sus ideas, con fuerza y lucidez:

> ¿Sabes por qué terminaron Los Doce? Porque era clara la máscara de la no máscara. Más allá de todo lo que no alcanzaba a comprender de Grotowski, y es obvio que sus fuentes espirituales y culturales estaban muy alejadas de las mías, por encima de todo estaba mi propia búsqueda, y la comprensión de que no me sentía con fuerzas para llevar adelante el trabajo de esas personas.

Revuelta quedó expuesto a una crisis de identidad, porque sentía que sus actores no eran sinceros en las relaciones de grupo, y quizás por esto estaban incapacitados para vivir el ritual, en vez de representarlo y convertirlo en espectáculo. Refiriéndose a la desintegración del grupo, un día le confesó a Esther Suárez Durán: «Me percaté de las máscaras en las relaciones humanas y de que también yo tenía máscaras […] Ahora pienso que la causa era un sentimiento de frustración que yo tenía».[19]

Aunque insisto en ello, prefiere no hablar de las circunstancias y las presiones externas que atentaron contra la continuidad del grupo, en una época en que la homofobia se imponía en el medio cultural cubano, en plena zafra de los diez millones, mientras se entronizaba una tendencia que sacralizaba al teatro nuevo, e implícitamente subestimaba al teatro que no fuese comunitario, o que no tuviera un basamento sociológico. Los términos se prestaban a cualquier confusión, y lo que no era teatro nuevo entonces podía ser considerado teatro viejo, y por tanto, no confiable desde el punto de vista ideológico. Por

si las dudas, en el programa de mano de *Peer Gynt*, Los Doce se declaran en contra del teatro burgués y a favor del arte materialista, se cita a Dorticós, al Che, apuestan por un teatro centrado en el actor, y en el surgimiento de una nueva conciencia, que Revuelta no vacila en llamar cósmica.

Divagamos un rato. Hablamos de la luz que entra por la ventana de su baño, de nuestras familias, de su relación con George Gurdjieff, y la de este con Grotowski. Hablamos también de la vejez, que para él no es otra cosa que un enfriamiento progresivo de las emociones; de su soledad y de su batalla personal contra la muerte. El incesante parloteo nos hace regresar a Los Doce, y me incita a recitar algunos de los mantras que se repetían en *Peer Gynt*, pero antes me explica que aquellos actores entrenaban sus resonadores vocales durante muchas horas, y por eso la banda sonora del espectáculo no fue otra que sus voces y sonidos guturales. Sé de qué está hablando, pues harán unos diez años que Ada Nocetti me hizo llegar la grabación que hiciera su esposo de una de las presentaciones de *Peer Gynt*. ¡Son en verdad fabulosos estos mantras! Los cantamos durante un rato, y luego hacemos silencio. Entonces aprovecho, sin pensarlo mucho, para preguntarle por qué lleva tantos años sin hacer teatro. Su respuesta es tajante: «ya no me interesa como representación».

No me da más explicaciones, ni yo se las pido. En lo que va a buscar un poco de agua a su cocina, husmeo en una revista que tiene tirada sobre su cama, y me detengo en el final de una entrevista que le hizo Armando Correa:

> Vivimos épocas profundas, de cambio. El teatro siempre ha sobrevivido. Hoy no es el momento de cerrar las puertas. Cuando hablo de volver al actor, es intentar indagar en la esencia del teatro, pero esa esencia necesita de un espacio que se conquista con dificultades. En *Tú eres hijo de alguien* Grotowski me hizo meditar profundamente. Él dice que el arte y la cultura deben ser competentes. ¿Cómo se realiza un arte competente? Hay que trazar una línea de libertad que nada, ni nadie la pueda prohibir. ¿Para qué llenar un espacio, un tiempo en decir una verdad que no florecerá?[20]

En 1997 conocí a una brasileña que llegó a Teatro Estudio animada por el deseo de compartir una experiencia ritual con Revuelta y un reducido grupo de sus discípulos. Se trataba de prácticas shamánicas que ella había aprendido en la tribu donde vivía, oculta en algún lugar de la gran selva amazónica. Aquella noche fue determinante en la gestación del grupo Chispa. No recuerdo el nombre de la mujer, pero sí sus rasgos y su mirada profunda. Ayudamos entre todos a preparar una fogata gigante, y nos entregamos con respeto a un extraño ritual, el cual comenzó con una exquisita y amarga infusión. Llevábamos ya algunas horas cantando y tocando tambores, cuando Revuelta se percató de que dos vecinos –muy silenciosamente– nos observaban desde la casa contigua al patio donde estábamos. Entonces de manera firme mandó a pararlo todo, y nos llamó la atención sobre estas personas. A partir de ese momento el ritual se convirtió en una representación. Nunca podré olvidar sus palabras: «Ahí están los espectadores... ¡Comenzó el teatro!».

Notas

1 Nati González Freire: «Grotowski y Los Doce». Encontré una copia de este artículo en la papelería de Revuelta, quien supone que fue publicado en *Bohemia*, en 1970. El dato parece ser inexacto, porque al parecer en esta revista, sobre el grupo Los Doce, solo se conoce un texto de Liliam Lechuga.

2 Los primeros doce integrantes fueron: Julio Gómez, Ada Nocetti, Flora Lauten, Leonor Borrero, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodríguez, Carlos Pérez Peña, Roberto Gacio, René Ariza, Oscar Álvarez, Roberto Cabrera y Tomás González. Luego se fueron sumando otros colaboradores, y los actores del llamado grupo anexo: Vicente Revuelta, Berta Cerguera, Mayte Abreu, Zobeida Castellano, Michaelis Cué, Aramís Delgado, Aurora Depestre, Rolen Hernández, Mirta Infante, Miguel Hernández, Felipe Valdés, Raúl Lima, y el escenógrafo Jesús Ruiz.

3 Jerzy Grotowski: «El *performer*», en *Máscara* n. 11-12, número homenaje a Grotowski, Escenología, México.

4 Vicente Revuelta: «Perspectiva del teatro en Cuba», en *Cuadernos de Cultura Teatral*, Sociedad Nuestro Tiempo, La Habana, 1955.

5 Esther Súarez Durán: *El juego de mi vida, Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p.130.

6 Peter Brook invitó alguna vez a Grotowski a este seminario, el cual estaba orientado a actores entrenados para representar a Shakespeare, justamente para hacerles conscientes de sus vicios histriónicos, para «desencartonarlos» y mostrarles otras posibilidades.

7 Vicente Revuelta: «Hacia el teatro como participación y síntesis de significantes poéticos universales», ponencia leída en el Congreso Internacional del Teatro de Barcelona, 1985.

8 Último experimento teatral liderado por Revuelta, entre 1997 y 1999.

9 Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño: *Vicente Revuelta: monólogo*, Ediciones Mecena, Cienfuegos, 2001, p. 54.

10 En 1997 presenté mi tesis de teatrología, centrada en la trayectoria pedagógica de Vicente Revuelta; por este motivo entrevisté a José Antonio Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera, Roberto Gacio, Flora Lauten, Carlos Pérez Peña, Aramís Delgado, Rolen Hernández y Ada Nocetti.

11 Omar Pérez: «Ritos, figuras y funciones, palabras con Vicente Revuelta», en *Conjunto* n. 87, La Habana.

12 Ryzaed Cieslac, citado en «La canoa de papel», en *Obras escogidas de Eugenio Barba*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007, tomo II, p.140.

13 Ana Cristina Braga Morfi: «Vicente Revuelta: Conversación con un teatro vivo», trabajo de diploma de Teatrología, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1986.

14 Según el texto que se le entregaba a quienes asistían a los ensayos de *Peer Gynt*, conservado en los archivos de Revuelta.

15 Ídem

16 Ver nota 2

17 Nati Gozález Freyre: ob.cit.

18 *tablas* 2-07 abril-junio.

19 Esther Suárez Durán: ob.cit., p.142.

20 Armando Correa: «Creando un espacio de Libertad», en revista *El Público*, Madrid, n.93, 1992.

Un teatro aquí y **ahora**

(Fragmento del programa de mano de *Peer Gynt*)

La nueva sociedad en formación tiene que competir muy duramente con el pasado […] Las tareas del pasado se trasladan al presente en la conciencia individual y hay que hacer un trabajo continuo para erradicarlas […] Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material, hay que hacer el hombre nuevo.

Comandante Ernesto Che Guevara. «El socialismo y el hombre en Cuba».

Y ocurre, por cierto, que el hombre es, en una revolución como la nuestra a la vez el protagonista y el objetivo de ese suceso histórico: el protagonista, porque sólo a través de la calidad humana, del esfuerzo de los hombres y mujeres de un pueblo, es posible llevar a cabo el proceso integral de una revolución; y el objetivo, porque justamente un proceso revolucionario se lleva a cabo en un pueblo no en procura de objetivos abstractos, sino justamente teniendo como centro de su meta esencial el hombre mismo.

Doctor Osvaldo Dorticós. Discurso en el acto de graduación del curso de medicina, 16 de enero de 1970.

LA REVOLUCIÓN, AL INTROducir cambios estructurales, ha materializado las premisas fundamentales para la transformación de la sociedad, superando la contradicción entre intereses particulares y generales. Este hecho crea condiciones de extrema fluidez en el plano individual. El conjunto de valores que regía la conducta humana es puesto en juego, cuestionado. Los individuos se tornan permeables, se inaugura una intensa búsqueda de uno mismo, se descartan esteriotipos y máscaras. El hombre individual debe situarse a la altura del hombre social, en una carrera en la que ambos habrán de influirse recíprocamente.

La Revolución, además, instaura condiciones privilegiadas en las que el quehacer artístico adquiere la posibilidad de convertirse en agente activo de los procesos humanos y sociales. El artista ya tiene que sentirse impotente; pero esto da también la medida de su responsabilidad.

El reto, para la praxis teatral, es enorme, pero impostergable e implica dos consecuencias. Por un lado el riesgo total de abandonar los caminos trillados. Por otro, la necesidad de asumir una postura auténticamente marxista científica, que deje atrás el empirismo reinante sobre una parte demasiado grande de la actividad artística. Así, se nos plantea la urgencia de descubrir y aplicar ciertas leyes objetivas que gobiernan nuestra actividad, y que se anuncian por significativas coincidencias en la elaboración teórica de figuras tan divergentes como Stanislavski y Artaud, Brecht y Grotowski. La caduca institución teatral heredada de la burguesía se derrumba. Uno a uno han de caer los atributos robados o tomados en préstamo a otros medios de expresión, en un afán de competir con espectáculos masivos como el cine o la televisión que han desnaturalizado el lenguaje teatral, en una carrera destinada de antemano al fracaso.

El teatro se «empobrece», se torna austero. Pero gana en auto conocimiento y cobra –o mejor, recobra– un campo de acción específico. Este ajuste de cuentas permite llegar a algunas constataciones.

Lo distintivo del teatro radica en la relación actor-espectador, esto es, relación entre seres humanos, viva, corpórea, aquí y ahora, a lo largo de un acto que tiene lugar en la realidad y que está ligado a ella por toda clase de nexos activos. De ello deriva la necesidad de rescatar una imagen integral del hombre que no se agote en el plano de lo psicológico o lo intelectual, sino que incorpore esferas tales como la de los mitos, los instintos, el inconsciente.

Esta toma de partido inicial nos lleva a una definición de su materialidad formal –en esencia, cuerpos en el espacio–, desmintiendo la tradición

occidental de un teatro al servicio del texto literario, de un teatro relegado al plano secundario de «traductor» de un sentido en última instancia ajeno a él, y restituyendo por ende al cuerpo humano la riqueza expresiva del lenguaje físico y su lógica propia: fuerza, desgaste, trasgresión.

Este teatro, que se quiere materialista, tiene por materia prima al actor. Todo está centrado en la «maduración» de este, expresada por una tensión hacia lo extremo, por un completo desnudarse, despojándose de las máscaras cotidianas, por la exposición de la propia identidad, en busca de aquella perceptividad del organismo humano que ha de posibilitar la experiencia de verdades comunes, compartidas, todo ello sin la menor traza de egoísmo o autocomplacencia. Por este camino el actor se convierte en una suerte de otro yo del espectador, en un espejo singular en el que este se observa fascinado –porque se está viendo a sí mismo–, y a través de la entrega total del actor aprende a conocerse.

El teatro se convierte en el campo donde se materializan en un proceso de auto penetración, de enfrentamiento de sus mitos, de descenso a sus estratos más profundos y ocultos, las batallas interiores del espectador. Solo que este espectador particularísimo que es el hombre en la revolución no puede ya asistir pasivamente a estas batallas, porque sabe que son las suyas propias. En efecto, el actor ha de ser el representante activo de la comunidad de los espectadores, y su compromiso consistirá en colocar la conciencia de estos frente a su situación y su historia, sus sueños y aspiraciones, obligándolos a una valoración de sus responsabilidades de seres morales y sociales. Así, los espectadores participarán de la acción, no con una improvisación espontánea y subjetiva, sino por la conciencia de hallarse en una situación de la que son personajes.

Digámoslo con las palabras de Althusser:

> Si el teatro tiene por objeto poner en movimiento lo inmóvil, esa inmutable esfera del mundo mítico de la conciencia ilusoria, entonces el espectáculo es ciertamente el acontecer, la producción de una nueva conciencia en el espectador –inacabada como toda conciencia, pero movida por ese mismo inacabamiento, por esa distancia conquistada, por esa obra inagotable de la crítica en acción, el teatro se propone ciertamente la producción de un nuevo espectador: el actor que comienza cuando termina el espectáculo, y que sólo comienza para acabarlo, pero en la vida.
>
> Grupo Los Doce

HABLAMOS MUY POCO. Sobre todo si pienso lo alucinante que fue esta primera vez que conversaba con él. Hablamos mucho. Una y otra vez caía en la trampa socrática, a Vicente Revuelta le gusta escuchar. Lo que piensa es de una claridad que sólo puede salir de una reflexión que tiene su base en una experiencia vivida en el horizonte de su mejoramiento humano. No hay prejuicios. No hay frases hechas. Desconfía de lo que se le presenta como verdad y esto le da una capacidad perenne de sorpresa. En principio –más allá del teatro, más allá de cualquier cosa– es eso lo que una conversación con Vicente Revuelta me daba: la posibilidad de acceder a un pensamiento luminoso. Más acá, en la experiencia de la historia, tomando esa luz como verdadera, podemos empezar a entender una parte de su relación con el teatro. Yo, por una misión informativa y circunstancial que me había llevado hasta su casa, insistía en esa parte tan inútil que es hablar de su vida en relación con el teatro. Por suerte él habla de lo que le da la gana y no se dejó colonizar por mis palabras que, pobres, estaban dominadas por un impulso inferior: lograr que hablara de teatro en la Revolución.

Ahora pienso que me equivoco. El problema no es que no hablara del teatro en la Revolución. En realidad hablaba de esa experiencia. Solo que no lo hacía con las palabras que yo buscaba.

Al final dejé de buscar. Tampoco me interesaba tanto la misión. Y no pasó nada. Es que desde el principio él venía hablando de lo que yo quería que hablara, y yo no podía verlo. Y todo porque parece estar físicamente impedido a hablar con frases hechas.

En las frases sueltas que siguen está la marca de esa conversación. Trazos, trazas. Decidí quitar mis palabras por pura vergüenza. El recorrido de mis preguntas fue el de buscar esa frase que quedara perfecta en el catálogo de un festival a contarle y preguntarle por la manera en que me puedo pensar en Cuba hoy. Por la manera, en definitiva, en que podamos estar conversando una u otra tarde cualquiera y que tenga sentido, algún sentido.

Lo que me interesa **ahora**

William Ruiz Morales

Pequeñísima conversación con **Vicente Revuelta**

I

En el teatro antes de la Revolución, antes del cambio en el año 1959, hay un cierto antecedente que se puede llamar tradición. Una tradición mestiza, como el ajiaco de Fernando Ortiz. Fue la época de las salitas donde hubo una eclosión, un resultado. Fue una eclosión porque había salas y un público para el teatro. Es decir, antes de la Revolución ya había un público interesado en el teatro de arte, por ejemplo, en aquel que hacía el grupo ADAD. Un teatro que iba más allá del teatro vernáculo. Eso es algo que le debemos al grupo ADAD. Lo que ellos hacían está influido por la llegada de los exiliados españoles durante los años treinta y cuarenta. El grupo ADAD salió de una Academia de Arte Dramático fundada por un español ilustrado que miró más allá de lo que podía ser el teatro en aquel momento.

(…)

A partir del cambio hay una cierta parte de los que hacen teatro que pretende hacer un teatro revolucionario basándose en generalidades, como el marxismo, y se abandona esa tradición de las salitas que captaba las influencias del teatro europeo y de los Estados Unidos. Cuando llega la Revolución lo que se está haciendo como teatro en las salitas es lo mismo que se había venido haciendo hacía tiempo. Hay una parálisis de casi un año. Por otro lado, alternativo a las salitas, hay un teatro tradicional, el teatro bufo, digamos.

(…)

Creo que con la llegada de la Revolución se hicieron cosas nuevas, pero una gran parte de artistas continuó haciendo lo mismo. Llegó el momento en que hubo que ser muy discreto para que no se dijera que se era marxista o leninista o comunista porque a mucha gente de teatro no le gustaba eso, gente que se fue yendo. En esto se perdió mucho tiempo. La tensión llegó al punto en que durante una asamblea en una Casa del Artista de la Habana Vieja las estrellas del teatro se tiraron sillas porque no se quería ni al marxismo ni al comunismo. Las contradicciones llevaron a una especie de proceso de eliminación y escisión que duró meses. La gente se iba del grupo y formaba otro. Nosotros, los que hacíamos nuestras cosas, seguimos trabajando y logramos un resultado.

(…)

En la etapa de Marianao, nosotros no teníamos público y salíamos a la calle a buscar a la gente y a invitarlos al teatro, algunos venían y otros no. Sin embargo, fue una época increíble para el grupo. Se hacían unos montajes fabulosos. Cada mes llevábamos algo diferente a la escena. Muy poca gente iba y me imagino que con otros grupos pasara lo mismo, entonces llegó un momento en que empezó a funcionar mejor, como a los dos o tres años de la Revolución.

(…)

es la **poesía**

2

No sé por dónde comienza la experimentación. La forma en que me llegaron «las enseñanzas» teatrales fue a través de ella porque no habían maestros pero teníamos textos, como los de Stanislavski, por ejemplo. Lo que hacíamos era muy difícil, era la búsqueda de Stanislavski. Y dimos un gran paso tratando, mediante el experimento que fue, de sacar al teatro de esa gran mascarada que era. Era un teatro muy falso, heredero del teatro español del siglo XIX, de un teatro decadente. Después vino Brecht y pasó lo mismo. Estaba la teoría, las fórmulas, pero no el maestro, entonces esto dio como resultado varias experiencias, entre ellas, Teatro Estudio y otras experiencias muy frustradas, inacabadas, porque no había una correspondencia entre lo que se leía y lo que se hacía. Con Brecht aprendimos mucho sobre las leyes del espectáculo que funcionaban muy bien en el arreglo básico. Al principio el teatro siempre era de experimentación. Estábamos buscando en Stanislavski, en Brecht para ir más allá de esa tradición declamatoria que nos llegaba de España del siglo XIX. Teníamos una «tradición» mala y eso era lo que los actores hacían y algunos siguen haciendo, aún los vemos en la televisión.

Para mí la experimentación comenzó desde el principio cuando hice el taller en la azotea de mi casa. Allí estaba germinando una búsqueda que era más que el teatro. Era por el teatro, para el teatro, pero también para la vida misma. El tiempo que uno empleaba en vivir, era el tiempo que uno empleaba en hacer teatro. El teatro entendido como trampolín para un modo de vida diferente.

Empezó a decaer la parte de rehacer teatro porque era falso, había fórmulas y más nada. Traté de cambiar esto con un librito de Rapopov, de Stanislavski. Nosotros creíamos que éramos actores de primera y en cierto modo lo éramos porque estábamos empleando un método. Antes, el actor lo que hacía era imitar. Yo te confieso que la mayor parte de mi vida lo que he hecho es imitar. Soy muy receptivo para imitar cosas y no me he dado cuenta.

(…)

El final de una puesta de Giorgio Strehler: una cortina de hierro baja lentamente. Debajo hay una carreta de paja. Durante toda la obra el artista es simbolizado como una mujer que viaja en esa carreta. Veo que esa cortina va a caer sobre la carreta detenida en medio del camino. Eso capta toda mi atención. La cortina cae «teatralmente» sobre esa carreta y la desbarata haciendo un corte simbólico. Después me dijeron que esa cortina era una tradición del teatro italiano para proteger la platea en caso de un incendio sobre el escenario. En el teatro uno pocas veces logra estar en contacto con ese nivel de poesía. Es una experiencia inolvidable, que te marca.

(…)

No sé si es un hecho cierto que haya un *teatro nacional*. No sé si es solo una idea que se expande. Se dice que hay un teatro nacional, que no lo hay o que ya lo había desde antes. Pero ¿qué cosa es un *teatro nacional*? Nos preguntamos todavía sobre la nación y estamos llegando a la conclusión de que la componen muchos grupos sociales que tienen diferentes orígenes. De este modo debemos ver el teatro. Había un teatro de la pequeña burguesía, por ejemplo, el teatro de Broadway. También está la experiencia del teatro en zonas rurales. Antes de Teatro Escambray hubo grupos, en el interior del país, que fueron apagados, dominados por la burocracia. Esa era gente que quería hacer su teatro campesino y la importancia de este teatro creo que no ha sido suficientemente investigada. Las naciones no son sino conglomerados, aunque no lo reconozcan, porque es difícil entender la diferencia. No estoy de acuerdo con el término del teatro para el pueblo. Considero que el teatro, y el arte en general, es para el pueblo. Sale del pueblo y regresa al pueblo codificado, ampliado, desordenadamente, pero para el pueblo.

El Teatro Nacional de **Guiñol** en los sesenta, aunada orla de fe

Dianelis Diéguez La o

Asamblea de mujeres, Teatro Nacional de Guiñol

LA HABANA DE LOS SESEN-ta es para mi generación una sombra viva que nos persigue en el tiempo, una raíz trunca, una amalgama de acontecimientos culturales que hoy podemos recorrer sólo a través de testimoniantes que activan nostálgicamente la memoria y nos cuentan sus peripecias. Con esa impronta me acerco a la teatral Habana de los sesenta, a un universo particular dentro de las artes escénicas de esa ciudad: el mundo de los títeres, el de nuestros títeres, la saga que desde 1963 en los bajos del edificio más alto de esa Habana, el Focsa, realizaron los hermanos Camejo junto a Pepe Carril, en su Teatro Nacional de Guiñol (TNG).

Pero la historia no comienza en la década de los sesenta y tampoco en el centro de la capital. El inicio se localiza en una casa de la Víbora, por el año 1949, dentro de una familia que encabezaban José Ramón Camejo y Rita González Rivera. Los protagonistas vienen a ser los dos primeros, de los cuatro hijos que conformaban ese núcleo. Es en esta casa donde Caridad Hilda Camejo (Carucha) y José Ramón Camejo (hijo), o sea, Pepe, deciden armar un pequeño retablo para representarle a Perucho, su hermano menor, el cuento de *La caperucita roja*,[1] en versión criolla de Modesto Centeno. Fue esa función doméstica la que abrió para siempre el mágico y colorido mundo de los títeres a los hermanos, quienes muy pronto hicieron de su profesión, un acto de fe.

Para ese entonces, Carucha y Pepe Camejo ya habían alternado sus clases de bachillerato con las jornadas en la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)[2] y es en esa institución –de la cual Carucha nunca llegó a graduarse– donde se ponen en contacto con lo mejor de la literatura dramática de la época: Bernard Shaw, Giraudoux, Valle-Inclán, Tagore, Lorca.

En la primera graduación de la Academia[3] realizada en el escenario de la Escuela Valdés Rodríguez, con la presentación de la pieza norteamericana *Nuestro pueblito*, dirigida por Rubén Vigón, recibe el título de graduado, entre otros, Pepe Camejo. Es justo en ese año, 1949, cuando los Camejo asisten a una función de *El retablillo de Don Cristóbal*, presentada en el mes de junio por el Grupo Escénico Libre (GEL),[4] en el Palacio de los Yesistas. Esa puesta provocó en Carucha la idea de hacer un retablillo ambulante con el cual, junto a sus hermanos, se lanzó a la calle.

Con La Andariega, como años más tarde le llamaron al retablillo ambulante en honor a Javier Villafañe, también llegaron a las escuelas y celebraciones infantiles. En una función ofrecida a las Damas Isabelinas de Cuba, la doctora Estévez Torres, directora de la Escuela Normal de Kindergarten, les propone modelar las cabezas de los títeres utilizando *papier maché*. Desde entonces, los muñecos de guante adquirieron un carácter más formado en sus rasgos físicos y, por consiguiente, una expresividad mayor.

Por esa época, a través de Antonio Vázquez Gallo, los Camejo se unen a las llamadas Misiones Culturales que auspiciaba el Ministerio de Educación. La aventura consistía en que un grupo de jóvenes artistas recorrieran diferentes localidades de toda la Isla llevando su hacer hasta esos recónditos espacios. Es así como junto a Edwin Fernández, Perla Vázquez, Ramiro

Guerra y otros, los Camejo llevan sus títeres a Santa Clara, Camagüey y otras regiones del Oriente como El Cobre, El Caney y Mayarí. En esas funciones ambulantes hacían *La caperucita roja*, *Chinito Palanqueta* o *Comino y Pimienta vencen al Diablo*, establecían un diáfano contacto con la gente del pueblo, con los campesinos. Tal vez, en esos encuentros nacieron algunos de los comportamientos que luego caracterizaron a Pelusín del Monte y Pérez del Corcho en sus travesuras desde el retablo.

En los primeros meses de 1950 el grupo decide nombrarse Guiñol de los Hermanos Camejo. Tras una exitosa presentación con este nombre, el 4 de junio de ese año –frente a sus profesores y compañeros de la Academia, ya con un programa integrado por *La caperucita roja* y *Chinito Palanqueta*, de Modesto Centeno, al que añadieron una farsa anónima francesa, *La tinaja*–, los Camejo se lanzan al mundo de la televisión, que les proporcionaría una rápida popularidad.

CMQ Televisión los contrata para la realización de un programa infantil patrocinado por una marca de chocolate. Con la conducción de Berta Camejo y bajo la dirección de Ricardo Florit, los muñecos de los hermanos Camejo aparecen en el programa Krestolandia. Hasta 1955, Carucha y Pepe dan vida por medio de la cámara a personajes que se convirtieron en verdaderas leyendas del medio, piénsese en Mascuello, la negrita jocosa Libélula o Kiki Televiki, que llegó a tener un espacio propio.

Cuando en el propio año 1955 los Camejo comienzan a realizar funciones para niños en el cinecito de San Rafael, donde iba a verlos el Caballero de París, y luego en la salita que alquilan en el edificio del Retiro Odontológico, ya el panorama del titerismo en Cuba había tomado otros aires. Para ese entonces, Dora Carvajal retoma el proyecto La Carreta, que había surgido en 1948 con funciones para adultos. En 1952, Pepe Carril, quien más tarde fuera uno de los tres directores artísticos del TNG, funda el Teatro de Muñecos en Holguín. Beba Farías y Nydia del Valle crean, en una sala frente al Zoológico, Titirilandia en 1955 y antes, en 1954, la Sociedad Nuestro Tiempo edita los primeros Cuadernos de Cultura Teatral y auspicia, posteriormente, el estreno de *Floripondito o los títeres son personas*, de Nicolás Guillén, a cargo de Beba Farías.

Un nuevo logro que alcanzan los Camejo por esos años es el establecimiento de sus funciones en la salita del Palacio de Bellas Artes, donde tiene la sede el Instituto Nacional de Teatro (INT), de reciente creación. El espacio se inaugura con el estreno de *El mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona a cargo de los hermanos

La loma de Mambiata, Teatro Nacional de Guiñol

Camejo. Todos los domingos a las cuatro de la tarde, la pequeña sala sería el retiro práctico donde esos titiriteros lanzan al público un amplio repertorio conformado por *El soldadito de guardia*, de Villafañe; *Chinito Palanqueta* y *¿Quién se robó las manzanas?,* de Modesto Centeno; *El vago señor Chun Min* y una recreación de *La cucarachita Martina*, de Fermín Borges; *El gato con botas*, de Dysis Guira; *Cenicienta*, de Germán Berdiales; *La tiza mágica*, de Vicente Revuelta y Clara Ronay; *Un fantoche en busca de trabajo*, de Nydia del Valle; *El milagro de San Nicolás*, de Elena Fortún; *La bruja que no era bruja*, de Julio Batista; *Los tres cerditos*, de Susana Julia Buquet y una adaptación para títeres de la partitura de Prokofiev, *Pedro y el lobo*, a cargo de Pepe Carril.

El 28 de marzo de 1956 los hermanos Camejo y Carril lanzan a la prensa el *Manifiesto y Programa por un Guiñol de Cuba*. El texto mostraba las intenciones de sus firmantes de validar el arte de los títeres como profesión de alto vuelo y significaba, además, la unión del Teatro de Muñecos y el Guiñol de los Hermanos Camejo para fundar una única agrupación que se haría llamar Guiñol Nacional de Cuba (GNC).

En el manifiesto que ese trío puso en circulación se exponía la necesidad de impulsar un movimiento titiritero eminentemente cubano, no sólo dirigido al público infantil, y permítaseme hacer la salvedad. Desde los inicios, en lo que fuera su primer documento oficial, se apuntaba la marcada pretensión de dirigir la brújula hacia otro tipo de espectadores: los adultos.

Quien piensa en el teatro de títeres, asume de antemano que es una creación escénica destinada a los niños, de la cual disfrutan los adultos en calidad de padres que acompañan a sus hijos al teatro. Los orígenes de este arte dejan pautado el hecho de que es una modalidad teatral nacida de celebraciones litúrgicas y de la feria, en la que el juglar o titiritero presentaba escenas que parodiaban al poder o aludían a situaciones violentas y de equívoco. Si bien el teatro de títeres desplazó su atención hacia los niños, sobre todo en los finales del siglo XIX, fueron factores históricos y socioculturales los que provocaron ese giro y no las características de esta modalidad teatral.

El repertorio que en Cuba realizaron los hermanos Camejo y Pepe Carril durante la década de los sesenta deja ver un amplio número de títulos, tanto para los niños como para el público adulto. La defensa era el títere, la técnica de expresión escogida era la figura animada y toda libertad creativa cabía en ese universo, siempre y cuando cumpliera los requisitos fundamentales para crecer en el retablo.

Otro de los frutos que durante esta etapa generó la labor de ese trío fue la creación, junto a Dora Alonso, de la saga de Pelusín. El jacarandoso guajirito fue diseñado por Pepe Camejo y su nacimiento constituyó un paso decisivo en la promoción de una dramaturgia nacional pensada para el títere. Además, los textos de Pelusín irrumpieron años más tarde en la televisión, ganando nuevos bríos.

Como parte de la necesidad de promover su trabajo y crear un espacio de teorización sobre su propio arte es que nace *Titeretada*, una publicación que dirigen en conjunto Pepe Carril y Pepe Camejo y que con salidas intermitentes se mantendrá hasta principios de la década de los sesenta. En sus páginas mimeografiadas se podían leer textos de autores cubanos y extranjeros sobre el titerismo, así como se daban noticias referentes a este tipo de espectáculos en nuestro país.

El triunfo de la Revolución en 1959 sorprende a la agrupación en pleno apogeo artístico. La sala del Palacio de Bellas Artes, el parque de diversiones *Coney Island* y el retablo ambulante –que nunca abandonan– mantienen ocupados a los integrantes del conjunto, pero el proceso social que se inicia marcará un punto de giro en la agrupación, que emprende desde ese propio año, nuevos proyectos.

Durante los primeros meses del primer año de la Revolución en el poder, el GNC alternó su trabajo en Bellas Artes con funciones los domingos en el Jardín Botánico. Es justo en el también llamado Parque Forestal que la agrupación crea el Teatro de Esperpentos, con una versión al aire libre de *La caperucita roja*.

Las andanzas de Pelusín se lanzan a la popularidad también por esos años. A mediados de 1961 sale al aire la serie televisiva *Las aventuras de Pelusín del Monte*, que se mantiene con una frecuencia semanal por el canal seis de CMQ Televisión hasta 1963. A toda esta labor se sumaba el diseño y la realización de sus muñecos. Para ello contaban con un pequeño taller en la casa que en ese momento los acogía en Fontanar, que se sumaba a las funciones en el retablo que allí tenían, en el que también ensayaban.

Respondiendo a uno de los presupuestos que planteaban en su manifiesto y siendo fieles a sus intenciones de sumar nuevos nombres en el universo de los títeres, la dirección del GNC, en febrero de 1961, convoca a un curso en la sede de la Academia. Las asignaturas serían tres: Historia del títere en el mundo, impartida por Carucha; Técnica general del Teatro de Títeres, a cargo de Pepe Camejo y Selección y práctica del repertorio escolar, asumida por Pepe Carril. Véase que desde lo que emprende cada uno en el programa de estudio, se perfilan las personalidades de estos tres artistas.

Recomendado por Modesto Centeno y desde la AMAD, al GNC se había sumado el actor y diseñador Carlos Pérez Peña. Ya en 1961 se incorpora al conjunto Armando Morales, un joven recién graduado de la Escuela de Artes y Oficios que había trabajado con ellos en la remodelación del teatrino del Jardín Botánico. Al año siguiente se integran al GNC Mabel Rivero, Ernesto Briel y Silvia Barros provenientes del Guiñol de Guanabacoa. Un poco más tarde, Pérez Peña capta desde las aulas de la AMAD a Xiomara Palacio, quien también pasa a formar parte del elenco.

En marzo de 1961, el GNC se aventura, con sus ansias siempre innovadoras, a llevar a la escena titiritera un poema de Rabindranath Tagore, en conmemoración del centenario del

La viuda triste, Teatro Nacional de Guiñol

poeta. *El cartero del Rey* constituyó la primera pieza de este colectivo que ganaría el aplauso de otro tipo de espectadores. En adaptación de Carucha, puesta en escena de Pepe Camejo y bajo la firma de los tres en la dirección general, el espectáculo fue trasmitido por CMQ Televisión, con una magnífica acogida. De igual forma presentan la puesta en la salita Las Máscaras, el teatrino del MICONS y el Jardín Botánico.

Distinto a lo que podría pensarse, la dirección del GNC buscaba otros derroteros artísticos y de la sandunga de Libélula y la picardía de Pelusín, pasaban sin más, a la lírica atmósfera del poeta hindú. Para esta ocasión los diseños de escenografía estuvieron a cargo de Pepe Carril y Carlos Pérez Peña, quien además diseñó los vestuarios, en tanto, el diseño de los títeres fue asumido por Pepe Camejo y Tomás Oliva.

En el año 1962 el GNC vive nuevas experiencias. Pepe Camejo es elegido para representar a Cuba en el VII Congreso de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), que se celebraría en Varsovia. Luego de haberse puesto en contacto con las más disímiles vanguardias europeas, tanto de la plástica como de diferentes técnicas para el títere, Pepe Camejo regresa a Cuba y continúa laborando con su conjunto. Es ese el momento en que el Consejo Nacional de Cultura (CNC) se propone activar foros artísticos a lo largo y ancho de toda la Isla. Es de suponer que los hermanos Camejo junto a Pepe Carril se interesaron de inmediato por la cuestión y, de esta forma, recorrieron nuevamente varias zonas del país.

Con el paso de este trío por las provincias de Santiago de Cuba, Camagüey, Las Villas y Matanzas, se dejaban fundados en esas regiones los grupos de Guiñol, que tenían como centro de su creación el trabajo con la figura animada. Al trabajo en las provincias se sumó el estreno en la sala Ciro Redondo de la capital, de un programa de Federico García Lorca. El espectáculo contenía dos piezas del teatro breve del poeta, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *El maleficio de la mariposa*, ambas estrenadas por el conjunto en mayo de 1962.

Con el montaje de esta hermosa historia de amor y su tan aplaudida aparición en el panorama teatral habanero, la dirección del GNC abría, para siempre, dos puntos de recepción del repertorio que posteriormente realizarían: el mundo de los niños y el universo de los adultos.

La atención que ganó el GNC en el trabajo con la figura animada a fuerza de persistencia y constante investigación, impulsaron al conjunto a insertarse en los mecanismos de las instituciones culturales. La experiencia que desde 1949 venían acumulando tras cada montaje dentro del retablo, en el mágico mundo de los títeres, se tradujo en un feliz y nuevo acontecimiento que sucedería un año más tarde. Las raíces de lo que fuera sólo un tiempo después el TNG, ya estaban en tierra.

Los últimos meses de 1962 fueron de profundo éxito para el colectivo del GNC, especialmente, en el trabajo dirigido a los niños. La presentación de una versión del concierto didáctico *Pedro y el lobo* del compositor ruso Serguei Prokofiev, en la sala Ciro Redondo, anudó el lazo entre música y títeres.

Otra de las obras estrenadas por aquellos días fue *Pelusín frutero*, de Dora Alonso. Esta vez, las diabluras del guajirito se exhiben en el Jardín Botánico. Haciendo gala del dominio de la tradición cubana, el reparto de actores que asume esa puesta en escena deja a los ojos del público una imagen precisa de quienes le integraban. Silvia Barros, Ernesto Briel, Carucha, Pepe y Perucho Camejo, Carril, Ulises García, Mabel Rivero y Laura Zarrabeitía formaban parte de un cuerpo que ya proyectaba luces definidas.

Luego de esos últimos montajes llega el año 1963 y, con él, un sueño anhelado desde los tempranos comienzos, una sede fija, un espacio propio. Con el establecimiento en lo que hasta ese momento había sido un cine más de la capital, el GNC pasa a ser TNG y convierte la pequeña sala de los bajos del Focsa, en el escenario por el que desfilarán los

más ingeniosos personajes de la *troupe* que creó el colectivo durante casi una década.

Desde su fundación, la proyección del TNG se extendió a la creación de un repertorio diverso, la formación de titiriteros y la definición –por parte de sus tres directores– de objetivos artísticos que establecerían las líneas de trabajo del colectivo. La responsabilidad y el compromiso que como artistas asumen hicieron que la agrupación adquiriera el carácter de compañía tal como Teatro Estudio o el Ballet Nacional de Cuba que, por aquellos años, eran colectivos escénicos de alto nivel artístico en nuestro país.

El inicio sucedió el 14 de marzo de ese año, al estrenar, con la colaboración de artistas del Teatro Central de Muñecos de Moscú y utilizando, por primera vez en el conjunto, la técnica de varilla, un texto de la dramaturga brasileña María Clara Machado, bajo el título de *Las cebollas mágicas*. La versión de Pepe Carril, E. K. Besiadivskaya y R. V. Pgliebkin contó con la música original de Roberto Valera, los diseños de Vera Koniujova y la dirección general de Igor Divov.

Al hacer un estudio de todo el repertorio que durante más de una década llevaron a escena los hermanos Camejo en el TNG, pudiéramos definir cinco líneas de trabajo: las versiones de cuentos recogidos por la historia de la literatura universal, el trabajo con la afrocubanía impulsado por Pepe Carril, el montaje de textos creados por algunos autores especialmente para el títere, las versiones de textos clásicos y la confección de programas alternativos donde se llevaban a la escena titiritera diferentes manifestaciones artísticas como el ballet y la poesía.

Tras el primer montaje en la nueva sede, los esfuerzos inmediatos se concentraron en reposiciones de los últimos espectáculos ofrecidos en la sala Ciro Redondo. Es así que para mayo del propio año 1963, llega nuevamente *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *El maleficio de la mariposa*, dedicadas a la memoria del poeta granadino. Con las notas al programa de mano de esa reposición se dejaba oficialmente abierto el repertorio que para el espectador adulto concebía el colectivo.

Las dos piezas de Lorca venían acompañadas de un subtítulo que las ubicaba y enmarcaba en un género o particularidad escénica. Al nombre de *El maleficio*…, le seguía el siguiente subtítulo: «comedia en dos actos y un prólogo». De igual modo al título de la segunda pieza, *Amor de Don Perlimplín*…, le seguía: «aleluya erótica en cuatro actos». Estas marcas de género acompañarían casi todos los nombres de las puestas del TNG y, en este caso inicial, pautaban dos recursos escénicos que distinguirían muchos de los montajes para adultos de esta agrupación: el erotismo y la comicidad, la sátira.

Como en todo proceso que se inicia, investigación y experimentación eran las palabras de orden. Desde sus encuentros con la dramaturgia argentina o el aprendizaje de la técnica de *papier maché*, cuando aún eran el Guiñol de los Hermanos Camejo, al dúo, al que luego se sumó Carril, lo seducía profundamente la innovación y el riesgo. Partiendo siempre de un serio y profundo estudio, así como del diálogo con el conjunto de asesores y los integrantes del elenco, los procesos de trabajo y las puestas en escena que conformaron el repertorio de los primeros años, se convirtieron en un verdadero laboratorio.

Un recorrido por los títulos que subieron a las tablas en el TNG para el público adulto nos llevaría a la siguiente periodización: *El maleficio de la mariposa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca (1963); *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux (1963); *El cartero del Rey* y *Poemas* de Rabindranath Tagore (1963); *La viuda triste*, de José Ramón Brene (1963), anteriormente mencionados. Le seguirían, a partir de 1964, el *Programa experimental número uno*, de W.B. Yeats (1964); *Chicherekú*, de Pepe Carril (1964); *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de Valle-Inclán (1964); *Teatro breve*, de Federico García Lorca (1964); *Ubú rey*, de Alfred Jarry (1964); *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes (1965); *Don Juan Tenorio*, de José

Luna llena de marzo, Teatro Nacional de Guiñol

Zorrilla (1965); *La loma de Mambiala*, de Lydia Cabrera (1966); *Shangó de Ima*, de Pepe Carril (1966); *La corte del Faraón*, de Guillermo Perrin y Miguel de Palacios (1967); *La Celestina*, de Fernando de Rojas (1967) y *Yo o Vladimiro Maiacovski*, de Vladimiro Maiacovski (1970).

Es de notar que el TNG fue la primera agrupación en Cuba que realizó un trabajo sistemático con títeres dirigido especialmente al público adulto. La idea de que el teatro de títeres estaba destinado a los niños era una convención escénica muy difícil de romper por aquellos años y los esfuerzos del colectivo en la búsqueda de seguidores adultos debían ser mucho mayores. Es así que los primeros montajes del TNG para esta zona del auditorio se concentraron en alcanzar una expresión nacional que encontrara una eficaz y rápida comunicación con el público y en la constante prueba de técnicas y formas de expresión diferentes que los llevaran al logro de sus objetivos.

Bajo la égida de la comunicación, la búsqueda de la expresión nacional y la experimentación como método imprescindible para el logro de sus objetivos, el TNG presenta en el año 1963 *La loca de Chaillot*, *La viuda triste*, la reposición de *El cartero del Rey* y *Poemas* de Tagore, anteriormente mencionados.

Si bien el montaje de *La loca…* abrió definitivamente un camino de constantes pruebas e innovaciones en la agrupación, la platea de la sala del Focsa se mantenía casi vacía durante las noches de la temporada y ello generó la «preocupación» de la dirección del CNC que, tras algunas reuniones, decidió pasar las relaciones con el TNG al Departamento de Teatro para Adultos de esa institución.

Junto a *El flautista prodigioso*, en versión de Carucha Camejo y *La margarita blanca*, de Herminio Almendros; el intermedio de Carucha titulado *Alelé, Alelé* y *Pelusín del Monte*, de Dora Alonso; todos dirigidos a los niños, la puesta en escena de *La viuda triste* cerraba, en diciembre de 1963, el repertorio para adultos de ese año. El escenario diseñado por Armando Morales dejaba ver las diferentes locaciones en que tiene lugar la pieza de Brene y utilizaba como resorte la abstracción. Sobre este primer año de trabajo y sus repercusiones para los propios miembros de la agrupación comenta Carlos Pérez Peña a la luz de los años:

> Al colectivo en esa primera etapa lo caracterizaba la exigencia en el sentido artístico, el espíritu de taller, la alegría de que ninguna idea era oculta, todo estaba saliendo de aquel gran taller que era el TNG. Los que conformábamos el elenco del Guiñol en esa etapa, éramos muy jóvenes y, como jóvenes, éramos muy dúctiles. Junto a ellos aprendimos la técnica de varilla. Yo creo que todos juntos recibimos las mismas influencias, los mismos estímulos.[5]

La navidad de 1963 ponía fin a ese año y un nuevo enero anunciaba que el tiempo corría de prisa. Los miembros del TNG comenzaban 1964 con el anuncio en su repertorio para niños de *La caperucita roja*, de Modesto Centeno; *La caja de los juguetes*, ballet con argumento de André Hellé y música de Claude Debussy y, finalmente, *La Cenicienta*.

Si bien la saga que dirigida al público infantil ocuparía a los Camejo y Carril durante el año que recién comenzaba era arriesgada, no menos lo eran sus propuestas para adultos, que se concretaban en los siguientes montajes: *Programa experimental número uno* con dos piezas en un acto de William Butler Yeats; *Chicherekú*, de Pepe Carril sobre *Cuentos negros de Cuba* recogidos por Lydia Cabrera; *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de Ramón M. del Valle-Inclán; *Teatro breve*, de Federico García Lorca y *Ubú rey*, de Alfred Jarry.

Riesgo sería la palabra exacta para caracterizar el hecho de llevar a escena *El Programa experimental número uno* estrenado en marzo de 1964 en la sala del TNG. La noche presentaba en primer término *La luna llena de marzo*, de 1935; le seguía una lectura ilustrada del ensayo *La talla de un ágata* y, por último, otra pieza corta escrita en 1935, *El rey de la torre del reloj grande*.

Una vez más el laboratorio buscaba nuevos derroteros. El intermedio de las leyendas irlandesas se realizaba con la lectura ilustrada del ensayo *La talla de un ágata*. En esas memorias, el autor da noticias sobre el Teatro Noh japonés y, el TNG, acompañaba la lectura con diapositivas del Teatro Bunraku, proyectadas sobre una cámara blanca.

Sin duda el montaje de las obras de Yeats dejaba clara la condición de vanguardia que caracterizaba al conjunto titiritero. Se trataba de romper a fuerza de experimento el antológico mito que hacía del arte de las figuras un género menor.

El próximo estreno de la compañía vendría a manos de Pepe Carril. Aunque la dirección de los espectáculos continuaba siendo firmada en conjunto por los tres directores artísticos, la versión que sobre *Cuentos negros de Cuba* –recogidos por Lydia Cabrera en 1948– realizara Carril, llevaría a la puesta en escena de *Chicherekú*.

La también autora de *El Monte*, en la escena del TNG, será el primer paso en un camino de investigación sobre nuestras raíces culturales afrocubanas, que se traducirá en los exitosos estrenos de la propia agrupación en años posteriores bajo los títulos de *La loma de Mambiala*, adaptación de Silvia Barros sobre otro cuento de Lydia Cabrera; *Shangó de Ima*, misterio yoruba de Pepe Carril y, para el público infantil, *Ibeyi Añá*, inspirada en un mito que gozará en la década de los noventa de innumerables versiones de grupos titiriteros en toda la Isla.

Otra de las raíces culturales cubanas ocuparía a la dirección del TNG para su próximo estreno. El reinado de Isabel II en España, de 1833 a 1868, serviría de inspiración al escritor Ramón M. del Valle-Inclán para desplegar una farsa que develaba los bullicios y la corrupción que caracterizó el mandato de esa mujer.

El lenguaje ligero, construido a partir de neologismos y situaciones expeditas e irónicas, caracterizó esta

obra de Valle-Inclán. *Farsa y licencia…* subirá a la escena del TNG en un espacio diseñado nuevamente por Armando Morales con figuras y vestuarios imaginados por Pepe Camejo.

La síntesis de la poesía como género, resulta de fácil acomodo para el lenguaje titiritero. Por ello no es de asombrar el hecho de que con frecuencia, el TNG recurra a ella para realizar diferentes montajes. Es así como Lorca vuelve al escenario de los bajos del Focsa. Esta vez, con el estreno de *La doncella, el marinero y el estudiante* y *El paseo de Buster Keaton*, dos piezas que el poeta granadino publicara en la revista *Gallo*, en 1928 junto a *El retablillo de Don Cristóbal*, la deliciosa farsa titiritera que el público cubano conociera bien.

Con el montaje de *La doncella…*, Ernesto Briel, quien cultivara excelentes papeles en la agrupación como el protagónico de *Don Juan Tenorio* en 1965, se iniciaba en el trabajo con el colectivo y de igual forma Juan Márquez, el encargado de la música original de la puesta, componía por primera vez para el escenario del Focsa.[6]

Para los fines de año, el colectivo de titiriteros que residía en los bajos del FOCSA decide estrenar *Ubú rey*, de Alfred Jarry. La vanguardia se expresa en la vanguardia misma. Los parlamentos de la obra nacida en Rennes (1888), en voz del elenco del TNG ponen en el punto más visible la intención manifiesta de estos artistas por romper todo convencionalismo escénico en el mundo de las figuras.

La violencia, lo grotesco de la caricatura y el desenfreno hacen de Ubú el último gran personaje títere del siglo XIX y lo convierten, en una especie de títere moderno. No es extraño entonces que la dirección del TNG se lanzara sobre la obra del poeta, novelista y dramaturgo nacido en 1873.

Mezclando figuras de varillas con el uso de máscaras y siluetas, la puesta en escena que estrenara en diciembre de 1964 el colectivo del Focsa, asume la sátira con diseños escénicos de Armando Morales, figuras y máscaras de Pepe Camejo y música original de Antonio Balboa.

Aún con el número de montajes acumulados hasta el momento, la incursión en las más disímiles técnicas y expresiones, así como todos los esfuerzos realizados en la propaganda y divulgación de los programas para adultos, todavía no se lograba cautivar la atención de esa zona del público. Sin embargo, la saga de Jarry –el niño genio– será el punto final de esa situación. Tras la temporada de *Ubú rey*, el TNG cerraba un segundo año de constante arar en el universo del retablo. Si bien la obra de Alfred Jarry había sido la apertura, para el grupo de titiriteros cubanos significaría el último montaje que bajo la firma de una dirección conjunta apareciera en los programas de presentación en su repertorio para adultos.

Para la apertura del nuevo año, el TNG era una agrupación de carácter profesional que había asumido su labor, como diríamos en buen cubano, con todos los hierros. La galería de autores que habían desfilado durante esa época por la pequeña sala del Focsa pertenecía a lo mejor y más diverso de la dramaturgia de todos los tiempos. Lorca, Tagore, Brene, Valle-Inclán, Giraudoux, Yeats y el propio Jarry en la escena titiritera dejaban clara la posibilidad de representar con títeres cualquier pieza dramática.

La necesidad de generar un diálogo con el espectador adulto y la idea de un teatro *total*, como lo calificaría Carucha,[7] llevó al conjunto del TNG por el camino de la investigación y experimentación de formas diferentes de comunicación con ese público. De ahí que los espectáculos que durante el 1963 y el 1964 subieron a la sala del Focsa los caracterizara la diversidad de técnicas, símbolos, autores y géneros artísticos.

Alguno de los recursos a los que apelaron los miembros de la agrupación en el intento por conquistar al público adulto fue el uso constante de la comicidad y el erotismo como parte del juego teatral de cada puesta en escena. El títere tiene infinitas posibilidades de expresión, él mismo es un recurso expresivo. Por ello su aparición en la escena se permite licencias que en el caso de los actores no resultan de fácil acomodo. Desde el montaje de *Amor de Don Perlimplín…* o los deslices de Isabel II en *Farsa y licencia…* el TNG hacía del sabroso regodeo en la poesía de lo erótico una marca en su trabajo.

Incursionar en el mundo de las culturas del Oriente, la cultura africana y la influencia europea en Cuba a través de España provocó que el colectivo hiciera del estudio y las prácticas danzaria, coral y de manipulación, métodos de trabajo invariables.

Otra de las formas que usó la agrupación en su empeño por motivar al espectador adulto fue la búsqueda de una expresión genuinamente nacional. La esencia de lo cubano que, en montajes posteriores al 1964 tuvo referencias notables en la gestualidad de los muñecos, el uso de sonoridades musicales más afines al registro de nuestra Isla, así como en la propia visualidad escénica; en los primeros años se expresaba en el acercamiento a los autores del patio, como es el caso de Brene, y en la indagación en las fuentes culturales de nuestra tierra, piénsese en el trabajo con los cuentos de Lydia Cabrera y la afrocubanía en *Chicherekú*, así como la pesquisa en las raíces españolas con Valle-Inclán y su *Farsa y licencia de la Reina Castiza*.

Todo ello era posible porque quienes integraban el colectivo del TNG le profesaban al títere una profunda creencia. El amor, el compromiso con lo que hacían y el trabajo en conjunto eran requisitos *sine quo non* para formar parte de ese equipo. Y es que equipo, grupo, tal vez hermandad serían los calificativos que pudieran usarse para caracterizar el convivio del que formaban parte esos titiriteros.

La madurez con que el TNG enfrenta en 1965 los estrenos de *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes, a cargo de Pepe Carril y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, bajo la dirección de Carucha Camejo, tienen sus bases en la experiencia acumulada en 1963 y 1964. La explosión de público que dejará ver las interminables colas frente al Focsa, en las noches del año siguiente, ponen a las claras el crecimiento y la consolidación en el trabajo de esta agrupación.

Don Juan Tenorio, Teatro Nacional de Guiñol

El 1965 abrió sus puertas con buenas nuevas para el colectivo del TNG. Todo cuanto se había hecho durante dos años de aciertos y desaciertos, se traducía en el cumplimiento del sueño que desde los inicios habían tenido los tres directores del grupo: la sala del Focsa abarrotada en las funciones nocturnas, los adultos disfrutando de cada travesura que los títeres hicieran en escena. El feliz acontecimiento se produjo con el estreno de *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes, bajo la dirección de Pepe Carril.

Mientras el público infantil aún degustaba alguna que otra temporada de *La Cenicienta*, en versión y dirección de Carucha Camejo, Carril junto a Antonio Balboa se preparaba para llevar a la escena titiritera la penúltima obra del mayor comediógrafo clásico griego. Esta vez la adaptación de Carril apostaba por dotar de modernidad los parlamentos de Aristófanes y mezclarlos con cada una de las sonoridades de moda en la época, y es que en esa ocasión la comedia sería un gran espectáculo musical.

Contra todos los tabúes Pepe Carril estrenaba, en marzo de 1965, *Asamblea…* con un marcado carácter burlesco, erótico y jovial. El éxito de convocatoria que tuvo ese espectáculo podía competir tanto con las puestas que esa propia agrupación dirigía al público infantil como con cualquier montaje para adultos de otra compañía cubana del momento.

En escena se mezclaban actores y títeres. Aseneh Rodríguez asumía, en las primeras temporadas del espectáculo, a Praxágora en perfecta sandunga mulata, luego el papel estuvo a cargo de Xiomara Palacio, quien le imprimió una fuerte carga humorística por sus características físicas.

Sin apartarse de la pauta que tiene el texto del mundo ático, Pepe Carril confiere a la obra un acento popular que la lleva por los géneros y ritmos musicales más contemporáneos de la época tales como el mozambique, la guaracha, el *twist*, el *feeling* y el *rock*. Tales sonoridades se conjugaban con los versátiles movimientos organizados en la coreografía dirigida por Julio Medina primero y, años más tarde, reelaborada por Iván Tenorio.

Con *Asamblea…* la respuesta de la crítica fue casi de manera unánime positiva. En la mayoría de los casos se resaltaban las cuotas de frescura y humorismo con las que se asumió la pieza de Aristófanes, pero siempre hubo quien viera en el rico juego sexual y erótico de las figuras en el retablo habanero-griego, una dosis grosera de pornografía. Contra este tipo de criterios y yo diría acusaciones, estuvieron la respuesta del público y una categórica contestación de Carucha Camejo en la entrevista que concedió años más tarde a Rine Leal junto a los otros dos directores artísticos del TNG, en la cual defendía la tradición popular de la que viene el teatro de títeres y la vitalidad de esta manifestación.

Asamblea… en la escena del TNG abría un camino que se traslucía en la excelente acogida del público y que tendría su acento mayor en montajes posteriores de la agrupación tales como *La corte del Faraón* o *La Celestina*.

Y los frutos maduraron con creces. Tras el mundo griego vendría la España medieval y el *Don Juan…*, dirigido por Carucha Camejo, quien para el público infantil estrenó, en abril de 1965, una versión de *El pequeño príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. El TNG llevó a la escena, en octubre de ese año, dos títulos que dirigidos a los niños y los adultos indistintamente, ganaron un sin número de adeptos: *El gato con botas* y, finalmente, el *Don Juan Tenorio*.

La versión de Carucha sobre los versos del autor español le proporcionó a la agrupación el reconocimiento de la crítica nacional e internacional. Fue este el único espectáculo que

Ubú rey, Teatro Nacional de Guiñol

en el VI Festival de Teatro Latinoamericano de 1966, celebrado en la capital, pudo discutir el premio Gallo de La Habana con *La noche de los asesinos*, de Pepe Triana, tal como bien apunta Norge Espinosa en su artículo «Las máscaras de la grisura».[8] El *Don Juan…* de Carucha ganó, además, la aceptación del público europeo en la gira que en el año 1969 realizó el TNG por ese continente. Sin duda, las peripecias del donjuanismo en la escena titiritera cubana marcaron definitivamente la labor del conjunto del Focsa.

La verdad escénica y la sinceridad del trabajo titiritero fue el punto de partida de la directora en el proceso de montaje de ese espectáculo. El conocimiento de Carucha acerca de que ya en 1705 el titiritero japonés Hachirobei realizó en su país algunas funciones prescindiendo del retablo, con el objetivo de mostrar al público su virtuosismo como manipulador, llevó al conjunto del TNG a la experimentación en ese campo. La eliminación del retablo en escena, así como la desnuda relación entre el actor y la figura animada fueron los pilares sobre los cuales se erigió esa representación, además introdujo un elemento profundamente renovador al trabajo que con los títeres se realizaba en la agrupación y –por supuesto– en nuestro país.

El aire de modernidad y sentido lúdico de los que hacía gala la versión de Carucha del *Don Juan…*, de Zorrilla, se generaban a partir de una relación diferente entre dos elementos de la escena: el actor y el títere. La unidad que representaban esos dos entes se traducía en una dinámica de contrapunteo que se desarrollaba como lógico resultado de una relación expuesta y recíproca del actor y el títere que este animaba, en el escenario. Simultáneamente accionaban hombre y figura, cada cual en su espacio y dimensión.

La marca que dejó el *Don Juan…* de Carucha para la creación escénica del grupo fue innegable y de vital importancia para los montajes posteriores de la agrupación. El estreno de espectáculos tales como *La loma de Mambiala*, *Shangó de Ima*, *La corte del Faraón*, *La Celestina* y finalmente *Yo o Vladimiro Maiacovski*, da fe de ello. Tan cercano como el mes de noviembre de 1966, con el estreno de *Shangó de Ima* y su presentación en el Festival de Teatro Latinoamericano, en ese mismo año, ya se podía apreciar la influencia del *Don Juan…*

El año que recién comenzaba traería dos eventos de vital importancia para la agrupación de titiriteros. En primer lugar el VI Festival de Teatro Latinoamericano, a realizarse en noviembre, bajo el auspicio de la Casa de las Américas y, en septiembre, el I Festival Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud.

Para marzo de ese año se activaba el repertorio de teatro para niños de la agrupación con el estreno de *La cucarachita Martina*, de Abelardo Estorino, con dirección de Pepe Camejo, escenarios de Raúl Martínez y música

de Antonio Balboa. Con la intención de promover la dramaturgia nacional pensada directamente para la escena titiritera, la dirección del grupo recurre una vez más a los autores del patio. Las obras cubanas acompañaron toda la creación del TNG en la primera etapa de 1966 y gozaron de una sorprendente calidad interpretativa de actores y figuras.

En mayo de 1966 un cuento de Lydia Cabrera, esta vez en adaptación de Silvia Barros, se estrenó en la pequeña sala del Focsa. Las peripecias de Serapio Trebejo el que vive del cuento se recreaban en *La loma de Mambiala*, un espectáculo dirigido por Pepe Camejo en el que se abordaba el maravilloso mundo de los congos.

Buscar una expresión genuinamente nacional en el arte de los títeres dirigido al público adulto mantuvo activo al conjuto del Focsa en la pesquisa de esa zona de la cultura cubana, tantas veces olvidada. Un nuevo rito fue emprendido luego de *La loma…*, otra vez Lydia Cabrera aportaba la fábula y Pepe Carril la versionaba y llevaba a escena.

Si con la historia de Serapio Trebejo el TNG mostraba la madurez en el trabajo artístico, con *Shangó de Ima* se alcanzaría la poesía de la teatralidad folclórica desde la propia adaptación del texto de Carril y un reconocimiento en este tipo de trabajo por la crítica internacional.

A finales de noviembre de 1966, como ha sido apuntado en esta investigación, se realiza el VI Festival de Teatro Latinoamericano en La Habana. Unos días antes, el TNG estrenó en su pequeña sala el misterio yoruba, tal como lo calificara su propio autor. Si bien la Mención de Honor otorgada en este evento al TNG fue por la puesta de *Don Juan Tenorio*, *Shangó de Ima* no dejó de llamar la atención de cuanto participante concurrió a la cita teatral.

La sorpresa, el rito, la enunciación a través del símbolo y la búsqueda de la síntesis son características propias de la figura animada. Una obra no es titiritera solo porque se trabaje con el títere como instrumento de la escena, sino también porque las expresiones eminentemente titiriteras sean parte imprescindible del entramado dramático y espectacular de la representación.

Aunque el mayor peso de la puesta en escena de *Shangó de Ima* cayera en el trabajo actoral, eso no demeritaba al títere como recurso escénico. Se trataba de buscar la forma idónea para comunicar una idea artística, una metáfora. La figura animada era la esencia y no el medio. En cada movimiento de esas máscaras, así como en la propia fisicalidad del actor, estaba la naturaleza del títere.

Shangó de Ima fue el último montaje que durante la década del sesenta se dirigiera al público adulto con temas afrocubanos. La cruda y oscura realidad en la que se vio envuelta la dirección del TNG a partir de 1970, provocó que algunos títulos quedaran en la sombra y nunca llegaran a la escena. Sólo *Ibeyi Añá*, una pieza dirigida al público infantil, fue estrenada en 1969, con atributos del panteón yoruba.

El trabajo siguiente constituyó un verdadero homenaje a los músicos y teatristas cubanos que habían hecho de la zarzuela un espectáculo de alto vuelo en nuestro país en el siglo XIX, los jóvenes titiriteros del Focsa rescatan *La corte del Faraón*, en una puesta que mezclaba lo lírico y lo popular sin el menor de los remilgos.

En su ya tradicional subtítulo para las piezas que subían a la escena del TNG, *La corte…* se presentaba nada más y nada menos que con el siguiente: «Opereta bíblica y acto deportivo en cinco cuadros». Desde el anuncio se dejaba pautado el hecho de que durante la representación se estaría en presencia de un juego, un entrenamiento.

Despampanante es quizás la mejor palabra para calificar ese montaje del TNG. Con el estreno de *La corte…* no quedaban dudas de que los titiriteros de la pequeña sala del Focsa hacían del títere un lenguaje que no tenía límites de creación y que podía dialogar con cualquier tipo de recurso expresivo que estuviera dentro del teatro o fuera de él.

La ruptura de los límites entre la representación y los espectadores, en *La corte…* del TNG hicieron que a la relación de contrapunteo entre actores y títeres lograda en *Don Juan…* se sumara un nuevo elemento, el público. Ahora se trataba de una especie de trinidad que era indispensable para la realización del juego teatral. La presencia del retablo en escena no era un elemento que impidiera el desarrollo exitoso de la ficción dramática, las responsabilidades escénicas pasaban del títere al actor y de estos al público de manera imperceptible y dinámica.

Justamente el regodeo en lo erótico y sexual hicieron que la representación ganara algún que otro detractor. No faltó quien enjuiciara a la puesta de pornográfica porque en ella se usaba el símbolo fálico y se hacían referencias directas a ese tipo de elemento. Sin embargo, quienes participaron en el proceso de montaje de *La corte…*, veían en ese juego teatral una rica alusión a lo que significa el acto de la sexualidad para el hombre, de forma genérica.

Mientras la corte de Putifar aún se representaba en la escena del TNG para los adultos, destinado al público infantil, la agrupación estrena dos nuevas piezas, una versión de Pepe Carril de *Pinocho*, de Carlos Collodi y *El patito feo*, de Hans Christian Andersen, bajo la dirección de Carucha Camejo. Ambas propuestas dejaban al niño cubano frente a montajes de un alto nivel artístico y de profunda sensibilidad y belleza.

La escena para adultos no cejaba en su empeño de llevar los clásicos al lenguaje del títere. Es así que en junio de 1967, bajo la dirección de Pepe Camejo se estrena en versión de José Ricardo Morales, *La Celestina*, del dramaturgo español Fernando de Rojas.

Con la pieza de Rojas el TNG alcanza una nueva dimensión en el tratamiento de la relación actor-títere al usar como resorte de ese juego la escenografía, elaborada una vez más por José Luis Posada. El escenario del Focsa dejaba ver un grupo de estructuras que respondían todas a un centro común, en cuyo espacio se erigía nada más y nada menos que la actriz que representaba a la Celestina.

Con el estreno de la historia de Calixto y Melibea, el TNG ponía punto final a las producciones de ese año y se preparaba para realizar una saga de espectáculos dirigidos al público infantil

entre los años 1968 y 1970. El repaso de ese momento nos lleva al siguiente recorrido: *El mago de Oz*, de Lyman Frank Baum, en versión de Abelardo Estorino que bajo la dirección de Pepe Camejo se estrenó en marzo de 1968; *Ibeyi Añá* (Los jimaguas), cuento yoruba recogido por Lydia Cabrera en versión de Pepe Camejo y Rogelio Martínez Furé, dirigido por el propio Camejo y estrenado en marzo de 1969. A esos dos grandes montajes le siguieron *Títeres son Poesía*, en versión y dirección de Pepe Carril, llevado a la escena en julio de 1970; también en ese mes fue estrenado el cuento de Rubert Browning, *El flautista y los ratones*, en versión y dirección de Carucha Camejo. Para agosto de 1970 Carucha estrena dos nuevos títulos, *Una niña busca una canción*, del escritor Alecu Popovici y *Diálogos*, una recopilación de cuentos folclóricos con guión de la propia directora.

Es esa también la etapa en la que Carucha Camejo participa en el Congreso de Confrontación de Artistas de Teatros de Muñecos, que se celebró en Postdam, Alemania, en 1968. Este encuentro con titiriteros de Rumania, Bulgaria, Checoslovaquia y Polonia fue decisivo para que, al año siguiente, el TNG realizara una exitosa gira por el continente europeo.

El periplo comenzó en abril de 1969. La muestra escogida era de un alto nivel artístico y de lo mejor que hasta ese momento había realizado la agrupación. *Don Juan Tenorio*, *La caja de los juguetes*, *Shangó de Ima* e *Ibeyi Añá* fueron los espectáculos que –exceptuando a *Ibeyi*…, que nunca se presentó– deleitaron al público europeo y demostraron la madurez de la compañía titiritera cubana.

A pesar del éxito que gozaron los espectáculos presentados, la gira no pudo terminar en la URSS, como había sido acordado en un inicio. Las incomprensiones y los actos de mala voluntad de Esteban Torres, personaje enviado por el CNC para dirigir y controlar los pasos de la agrupación en su recorrido artístico, dejaron trunca la idea inicial.

Para julio de 1970, Pepe Carril hace nuevamente de la música, la apoyatura principal de un espectáculo titiritero. Con el estreno de *Títeres son poesía*, el espíritu de *Asamblea*… se renueva, esta vez con el regodeo en la sandunga del mestizaje expresado en el teatro bufo y encarnada en los tradicionales personajes del gallego, el negrito y la mulata. Todo lo anterior sucedía a la par de la tonada cubana, que hacía gala de presencia en la puesta.

En homenaje al Centenario de Lenin y al cincuenta y tres aniversario de la Revolución Rusa, Carucha decide poner en escena el poema dramático de Maiacovski, escrito en 1913 y estrenado ese mismo año en Luna Park. El hecho se tradujo en nuevas acusaciones para la agrupación.

En sus notas al programa del estreno, la directora apunta de forma muy atinada:

> Esta obra no es estrictamente teatral. Es más bien un monodrama o un poema dramático de carácter introspectivo psicológico. Es un grito desgarrador individual y social, en el que el poeta se presenta acompañado de otras figuras planas.[9]

El grito desgarrador del célebre poeta ruso puso punto final a la saga del TNG. A partir de ese año pasaron un grupo de acontecimientos que dieron al traste con las producciones del ya seguido conjunto de la pequeña sala del Focsa. Los hechos tuvieron repercusiones nefastas para muchos de los miembros del conjunto y –por supuesto– para sus directores. Norge Espinosa en su artículo *Las máscaras de la grisura*…, describe así los sucesos:

> El Teatro de Muñecos de La Habana fue fundido al Teatro Nacional de Guiñol. Pepe Camejo culminó siendo deshabilitado por Quesada en 1972, y sustituido por Egisto Agüero. La mayoría del elenco del TNG fue parametrado, reduciéndose su membresía visible a las actrices. Carucha Camejo acabó retirada de su la-

Don Juan Tenorio, Teatro Nacional de Guiñol

bor como directora, y si bien se le mantuvo el salario, no pudo activar ninguno de los proyectos que el colectivo anunciaba cuando se le paralizó: esto, la prisión a la que fue enviado su hermano y otras injusticias, la redujeron a un tratamiento psiquiátrico.[10]

Con la desintegración del núcleo de titiriteros del TNG quedó trunca lo mejor de la tradición del teatro de títeres en Cuba durante la década del sesenta. Más de veinte años debieron transcurrir para que el nombre de los hermanos Camejo fuera mencionado con alabanzas. Tras la ruptura en 1972 quedarían en el tintero un grupo de proyectos en el que de seguro vendrían nuevos lauros para la agrupación. Entre ellos estaban *El reino de este mundo*, *Venus y Adonis*, *Tres rituales por siete para Babalú Ayé* y una versión de *Cecilia Valdés*.

El camino que comenzó con la poesía de Lorca con títeres para adultos, tuvo su florecimiento con el estreno de *Don Juan Tenorio* y posterior a este montaje, el TNG cultivó un espacio de realización escénica donde la figura animada mostró sus más renovados aires. Los artífices que conquistaron un público adulto en las funciones nocturnas de la salita del Focsa fueron sometidos a un silencio creativo de manera abrupta e injusta a partir de 1971.

Nadie conoce el amor si no lo practica. El ejercicio del amor llevó a los miembros del TNG por el sendero del éxito y la fe. Creer en el títere y en sus infinitas posibilidades para expresar lo más genuino de la cultura nacional y de lo que inevitablemente formamos parte fue el valor más grande que nos legaron esos, entonces jóvenes, titiriteros. Quienes miramos los años sesenta con la impronta de estos tiempos, no podemos menos que reverenciar a los maestros de aquella época y luego, volver los ojos a La Habana que los vio nacer, que ahora muestra orgullosa el brillo de su paso teatral por nuestra escena.

Notas

[1] Versión que sobre el original de Perrault realizara Modesto Centeno. Con esta obra, el autor gana en 1943 el concurso en teatro de títeres, lanzado por la ADADEL. Los alumnos de esa institución, realizaron la representación de la obra.

2 Fundada el primero de febrero de 1947. El director fundador de esta escuela fue Julio Martínez Aparicio y como parte del claustro se encontraban Francisco Morín, Modesto Centeno, Luis Márquez, entre otros. La Academia permaneció abierta hasta 1966 y durante su funcionamiento también fue dirigida por Mario Rodríguez Alemán.

3 Para abreviar, me referiré en varios momento a la AMAD como Academia.

4 El Grupo Escénico Libre fue dirigido durante 1949 por Andrés Castro. Ofrecieron funciones en el Palacio de los Yesistas, en universidades, liceos, etcétera. Lo integraron, entre otros, Clara Ronay, Matilde Muñoz, Vicente Revuelta… Castro será el creador, en 1950, de la Compañía Dramática Cubana Las Máscaras. Su compañía perduró hasta los años sesenta, cuando abandonó el país rumbo a Estados Unidos, donde falleció. (Tomado de la nota al pie número 10 del texto inédito *Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los Hermanos Camejo y Pepe Carril* de Rubén Darío Salazar y Norge Espinosa, documento consultado para esta investigación.)

5 Palabras de Carlos Pérez Peña en entrevista realizada para la tesis de grado «Don Juan Tenorio, antes y después en el TNG», de la diplomante y autora de este artículo, Dianelis Diéguez La O.

6 Ver programa de mano del estreno en el TNG de *Teatro breve*, de Lorca, en octubre de 1964. Documento original consultado en los archivos personales de Armando Morales.

7 David Camps: «Proyección artística del TNG», entrevista realizada a los hermanos Camejo, en revista *Bohemia*, marzo, 1966.

8 Ver conferencia leída por su autor, el 20 de enero de 2009, en el Centro Teórico-Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por dicho centro.

9 Ver notas al programa del estreno de *Yo o Vladimiro Maiacovski*, realizadas por Carucha Camejo. Documento original consultado en el archivo personal de Armando Morales.

10 Ver nota 8.

Los **niños** y el teatro
en la historia teatral cubana

Luvel García Leyva

FOTOS: CORTESÍA DEL AUTOR

El negrito bobo, Canga Cafú en las fiesta del Día de Reyes, 1837

Una disciplina teatral no legitimada

LA HISTORIA DEL TEATRO con niños en Occidente es tan diversa, compleja y milenaria, como el teatro mismo. Sin embargo, la construcción discursiva de esa disciplina, con el paso del tiempo, se ha visto subsumida hasta desdibujarse en la historiografía del teatro representado por actores adultos frente a un público también adulto. Y es que a pesar de la madurez del teatro con niños y su riqueza sustancial como expresión artística autónoma, suele emerger en esa historia como incidencias ocasionales de los niños en el teatro de adultos. De ahí que los discursos historiográficos que se han intentado elaborar, sobre todo los que abarcan la etapa primaria en que aún no se manejaban los conceptos de cultura –y posteriormente teatro– infantil, sean interpretaciones y «lecturas entre líneas» de la historia del teatro de adultos.

En tal sentido, nuestro país, aunque con un proceso singular, no ha estado ajeno a lo acontecido en el ámbito internacional. Hasta el día de hoy esta disciplina aparece como un terreno no legitimado por el saber y la práctica teatrales cubanos. Esto ha incidido en que la misma se ubique en la zona de lo marginal y que, incluso, algunos artistas la consideren una práctica pedagógica y no esencialmente teatral.

Sirva este artículo, entonces, para contribuir a generar nuevos espacios de reflexión y búsqueda en torno al teatro infantil y, sobre todo, a aquella de sus modalidades que rescata el elemento formativo de nuestro arte.

Experiencias predecesoras

Como se sabe, el teatro cubano estuvo marcado, en sus inicios, por las huellas del arte dramático ibérico. Por tanto, nuestro país iniciará su teatro siguiendo los patrones de la escena española[1] a partir de las festividades cristianas del *Corpus Christi*. Estas actividades, denominadas también «fiestas de carros» (por la presencia de carromatos que transportaban a los farsantes) eran acompañadas de música, canciones y danzas. Estas presentaciones, registradas desde 1520 en nuestra Isla, precedieron a la representación del primer auto sacramental, de autor anónimo, en 1590. A partir de entonces, estas piezas de carácter religioso se vieron acompañadas de invenciones, entremeses, farsas, juegos y obras buenas. En esta repetición del proceso teatral español se evidencia el trasplante del arte europeo a las nuevas tierras conquistadas y, a su vez, el germen del carácter colonial que caracterizará posteriormente nuestra escena.

Es quizás en esas importaciones que podamos hallar algunos antecedentes del teatro con niños en Cuba. Si tomamos como punto de partida las expresiones dramorreligiosas que tuvieron lugar en el territorio de nuestro país, lo hacemos por el (casi) imprescindible vínculo que existía entre los pequeños y las representaciones de este tipo que ocurrían en España. Como hemos expresado anteriormente, el teatro religioso se ha sustentado, por lo general, en un sistema de conceptos místicos, los cuales son corporeizados y representados por la acción teatral. Las historias que de ello se derivan están signadas por los acontecimientos evangélicos. En tal sentido, la presencia de los niños es casi obligada, en tanto reflejan personajes insustituibles del drama religioso (el niño Jesús, los santos inocentes, la niña María, etcétera). Por otra parte, el sentido de verosimilitud que una expresión de este tipo reclama, por el reconocido afán de la iglesia de ideologizar las almas de los cristianos, apunta hacia el empleo de niños, más que de aficionados adultos de pequeña estatura, en la representación teatral. Otro aspecto a destacar era la afición de los españoles a emplear a los niños como parte de comparsas que precedían la representación del auto, en las cuales cantaban himnos y letanías en los días de fiestas religiosas, especialmente en el día de San Isidro, patrono de la ciudad de Madrid.[2]

Tales hechos nos conducen a formular la hipótesis –reforzada con la afirmación de Rine Leal en su *Breve historia del teatro cubano* de que «el teatro en Cuba repite el mismo proceso que en España»– de que los niños y adolescentes participaron como intérpretes en las presentaciones teatrales de carácter religioso que se dieron en la Isla a finales del siglo XVI y principios del XVII, interpretando papeles de ángeles, de personajes bíblicos en su infancia, de mendigos y de niños.[3]

Al producirse en el año de 1681 la prohibición de las representaciones de las comedias profanas en el interior de las iglesias y expulsarlas hacia sus exteriores, la historia teatral cubana estaba viviendo una evolución similar a la que había acontecido en Europa.[4] Y este mismo proceso también apunta hacia la confirmación de la hipótesis que, con respecto a la intervención de los niños en el teatro, señalamos anteriormente.

Por otra parte, con la aprobación en 1563 por las autoridades españolas de la Isla de los cabildos de nación, los dioses u orishas africanos conquistaban, el Día de Reyes, las calles habaneras.[5] Disfrazados salían en procesión los esclavos de los cabildos hasta la Plaza de Armas con un profundo deseo de libertad. Entre los diablitos más característicos, Fernando Ortiz señala en *La fiesta del Día de Reyes*,[6] a la Culonna, el Egungun, la Mojiganga, el Kokoríkamo y los Enanos.[7] Estos últimos, a partir de sus propias características, suponemos que fueran interpretados por niños o adolescentes esclavos o hijos de estos. Otra referencia a la presencia de los niños negros en estas ceremonias de carácter espectacular, la tomamos del periodista Escolástico Gallardo del periódico *El Faro Industrial de La Habana* (6 enero 1843).[8] En esta ocasión, se refiere a un grabado que refleja una de las procesiones de esta celebridad.

> […] ¿y qué me dicen ustedes del negrito bobo, Canga Cafú, que ocupa el primer lugar a la derecha? ¿No se os antoja que estáis mirándole bailar el ó, ñaña-ó con aquellas contorsiones semi lúbricas, y semi frenéticas, que vuelven la cabeza á una inmensa muchedumbre de negritos harapos que se agitan á par suyo

imitándole los movimientos, y acompañando con infernal y discordante coro el canto monótono y salvage con que él compasa sus meneos? […]

Otro elemento a exponer en esta propuesta es que durante estas procesiones acontecen ceremonias que aluden al amor, al trabajo, a la purificación, pero también a la fertilización y a la maternidad, tópicos estos últimos que usualmente se expresan a través del binomio mujer-niño.

A partir del siglo XVIII, y principalmente el XIX, Cuba llegó a convertirse en una plaza cultural imprescindible en América para los artistas que, desde Europa, venían al Nuevo Mundo. Tal privilegio influyó directamente en el desarrollo del arte teatral de la Isla. De ahí que durante esos años varios niños aficionados al teatro alcanzaran renombre internacional. Ese fue el caso de Luisa Martínez Casado, Adela Robreño, Paulino Delgado y Eloísa Agüero, los cuales fueron calificados de niños prodigios.[9] Es necesario señalar que, al igual que en Europa, las representaciones en las que estos niños participaban estaban dirigidas a un público adulto y, por tanto, los códigos de representación y de enseñanza teatral se asumían desde esta perspectiva.

Pero no es solo la brillantez interpretativa de los niños prodigios cubanos lo que ilumina al siglo XIX de la Isla.[10] Para ese entonces, ya se había desarrollado el pensamiento pedagógico de Simón Rodríguez (1771-1854),[11] el Rousseau latinoamericano. Su visión sobre la infancia, al igual que la del pedagogo suizo, se expresa en una alta valoración de la niñez, cuyas características se diferencian de las del mundo de los adultos. Tales posiciones se corresponden con las de José Martí (1853-1895), quien escribe su revista para niños *La edad de oro* (1889).[12] Única en Cuba, y quizás en Latinoamérica, esta producción literaria decimonónica es indicativa de los nuevos aires que en torno a la gestación de una cultura infantil estaban soplando en el continente y en nuestro país. No obstante, tendremos que esperar a que arribe el siglo XX, para que aparezcan las primeras realizaciones teatrales concebidas para los pequeños e igualmente interpretada por ellos.

Los Barbuditos

Nacimiento del teatro infantil en Cuba

Como señalan los estudiosos del tema, un requisito imprescindible para definir la representación teatral como teatro infantil es que el público al que se dirige el espectáculo sea de niños. Y es a partir del siglo XX que esto ocurre en las producciones teatrales que tienen lugar en nuestro país.

En el ámbito del «teatro escolar»[13] se recogen las referencias históricas preliminares, con la publicación de algunos textos cuyo destino era la representación por niños en las escuelas. Estos textos, que nos recuerdan al teatro de los buenos modales europeo, se caracterizaron por la carencia de valores literarios y dramáticos. Las posteriores reseñas se ubican en los años treinta. Según los estudios realizados por el investigador Freddy Artiles, esta etapa se caracterizó por la existencia de compañías teatrales infantiles dirigidas por adultos que realizaban un trabajo para los niños, tratando de desarrollar, a su vez, desde los patrones formativos de los adultos, las capacidades artísticas de los pequeños actores. Podemos citar la SIBA (Sociedad Infantil de Bellas Artes),[14] que ofrecía representaciones en distintos escenarios como la Sala Espadero, el *Community House* y el Teatro Sauto de Matanzas.[15]

Con proyección y estilo semejantes, vale la pena mencionar la compañía de Roberto Rodríguez, la cual se presentaba en el Teatro Principal de La Comedia y en otros lugares de la capital. También se destacó por esos días la agrupación de Camilo Doménech, quien trabajaba en escenarios de Guanabacoa. En estas compañías dieron sus primeros pasos algunos niños y niñas que más tarde serían renombradas figuras de nuestra escena, como Gina Cabrera, Asseneh Rodríguez y María de los Ángeles Santana.

Pero la década del treinta siguió aportando semillas para nuestro arte escénico. En 1938 se transmitía por la Radio Nacional el programa *La Corte Suprema del Arte*. Este espacio consistía en un concurso en el que participaban, entre otros, niños dotados para manifestaciones artísticas como el canto, la declamación, la interpretación, etcétera. Muchos de los noveles participantes eran adiestrados desde el punto de vista de la actuación radial por Enriqueta Sierra.[16] De este programa salieron intérpretes de la talla de Raquel Revuelta, Rosita Fornés, Adria Catalá, Miriam Acevedo y Anolán Díaz,[17] nombres que pautaron el posterior teatro hecho en Cuba.

La década del cuarenta se caracterizó por una mayor presencia de los adultos que de los niños en el teatro.[18] Suponemos que las experiencias que tuvieron lugar en el anterior decenio hayan sobrevivido durante estos años, a la par de las prácticas profesionales[19] de actores adultos que comenzaron a trabajar para los niños. En 1943 se asiste a los estrenos casi simultáneos en la capital de *Poema con niños*, de Nicolás Guillén, como parte de la programación de Teatro Popular, dirigido por Paco Alfonso; y *La caperucita roja*, versión titiritera de Modesto Centeno sobre el original de Perrault, llevada a escena por los alumnos de la Escuela de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana.[20]

Los años cincuenta muestran una concreción de los esfuerzos esporádicos que al respecto del teatro para niños se venían realizando. Surgen varias agrupaciones teatrales, a saber, el Teatro de Muñecos (en Mayarí), La Carreta, Titirilandia y el Guiñol Nacional de Cuba.[21] Junto a ellos, aún se muestran evidencias de la SIBA. Por otra parte, en esta década también aparece en la televisión un programa que, con nombre y objetivos semejantes al que se transmitía en la radio en la década del treinta, potenció el reconocimiento a muchos niños dotados para el arte en general y la actuación en particular. También en este decenio, Elvira Cervera, a partir de una petición hecha por Mario Rodríguez Alemán, quien conocía su vocación de pedagoga, imparte clases de teatro a niños en la Escuela Municipal de Arte Dramático.[22] En esa Academia estudia Ignacio Gutiérrez, quien posteriormente es considerado el padre del teatro con niños en Cuba. Este dramaturgo, junto a su compañero de clases Gerardo Fernández, crea en la Beneficencia del Parque Maceo, a fines de los años cincuenta, un grupo de teatro con niños, cuyo fin principal era formativo y de ocupación del tiempo libre de los pequeños. Al triunfar la Revolución la Beneficencia es trasladada hacia Ceiba del Agua, y convertida en el Hogar Granma, en donde se suscitaron posteriormente reconocidas producciones teatrales infantiles como *Floripondito*, de Nicolás Guillén y *El señor Colmillero*, del propio Ignacio Gutiérrez entre febrero y julio de 1961.[23] Con esta experiencia, surgida en la década del cincuenta, se estaba gestando uno de los proyectos fundacionales de esta modalidad teatral en Cuba: Los Barbuditos.

Los Barbuditos: una pauta en el teatro con niños en la Revolución

Al triunfar la Revolución, el Partido Socialista Popular, a propuesta del comandante Che Guevara, decide nuclear a un grupo de profesores de diferentes manifestaciones artísticas, con la idea de que trabajaran con los niños. La labor que venía haciendo Ignacio Gutiérrez desde la Beneficencia influyó en la decisión de que fuera él quien atendiera el área de la enseñanza teatral. De esta forma, el último sábado de febrero de 1959 se inicia el trabajo, mediante talleres, con Los Barbuditos.

Esta experiencia se mantuvo activa hasta julio o agosto de ese mismo año, y sus integrantes mostraron obras como *Mariana Grajales*, de Adelaida Clemente; *¿Quiere usted donar una escuela?,* de Ignacio Gutiérrez; *Poema con niños*, de Nicolás Guillén y *La niña y el ladrón*, del soviético Arkadi Avenchenko.

Tal como señala dicho profesor, a pesar de que para entonces no dominaba una técnica para enseñarles a los niños y se basaba más bien en el método stanislavskiano, esta experiencia es de gran importancia porque marcó un derrotero, una guía en el teatro infantil de la Revolución: los niños podían trabajar para los niños.

Las instituciones educativas y los proyectos teatrales infantiles alternativos (1961-1989)

Con la década del sesenta se institucionaliza y desarrolla el teatro infantil y la cultura toda en Cuba. Lo más valioso en el caso del primero fue que no sólo se prestó atención a la dimensión artística, sino también a la pedagógica. Así, en 1961, se crea, adscrito al Consejo Nacional de Cultura, el Departamento Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud, con el fin de propiciar, dirigir y desarrollar el teatro para niños y con niños en todo el país, el cual estuvo vinculado con el impactante movimiento de aficionados que floreció en todas las provincias y que acogió a numerosos niños y adolescentes de nuestras comunidades urbanas y rurales.

Alrededor de 1969 surge la primera institución docente que ofrecería una enseñanza especializada y sistemática: la Escuela Nacional de Teatro Infantil, dirigida por Julio Cordero. Entre 1978 y 1982 funciona otra institución docente: el Plan de Desarrollo del Teatro para la Infancia y la Juventud, radicado en el Parque Lenin.

Entre 1981 y 1986 se impartió, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA), un seminario de teatro para niños y se ofrecieron cursos de postgrado sobre el tema en 1987 y 1988. Diez años más tarde, en 1998, el teatro infantil y el teatro de títeres se incluyen en el plan de estudios, y en 1999 comenzó a impartirse, además, un diplomado con seis asignaturas de la especialidad.[24]

Sin embargo, en casi todas estas experiencias se ha hecho énfasis en una línea del teatro infantil: el teatro

hecho por adultos para niños, dejando a un lado el teatro hecho con niños. Esto ha provocado, a su vez, que los estudios acerca de la enseñanza teatral infantil contemporánea hayan permanecido alejados de los centros de enseñanza artística y de la práctica teatral con niños en nuestro país.

Paralelamente a esta estructura institucional, se han producido esporádicas experiencias de carácter artístico y pedagógico con niños, que creemos importante señalar. Las primeras de ellas fueron los Talleres Infantiles de Teatro Estudio,[25] que transcurrieron aproximadamente entre 1972 y 1976.

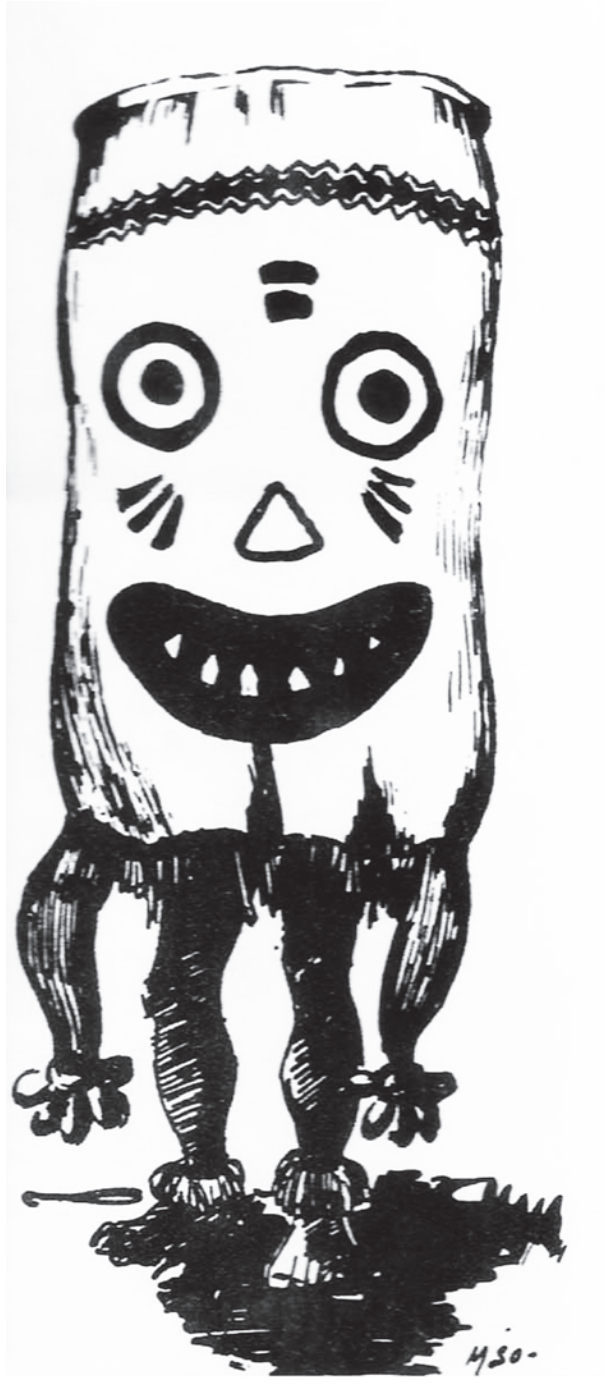
Jorge Garciaporrúa, en entrevista concedida a Roberto Gacio para la *Colección monográfica sobre los cuarenta y cinco años de Teatro Estudio*, señala que

> el taller infantil fue una preocupación de Raquel Revuelta por los niños que no tenían nada que hacer los sábados y se la pasaban fastidiando en el portal de la sala.[26]

Leopoldina Núñez y él comenzaron a dar clases de música, y luego se incorporaron Ana Viñas, Isabel Moreno y Leonilo Guerra, quienes atendían el área de actuación. Susana Turiansky –argentina– y José Antonio Díaz Peláez, impartieron clases de artes plásticas, y Silvia Tellería de danza. Al finalizar los talleres se presentaban espectáculos, frutos de la elaboración de los niños. Se destacan representaciones como *La cucarachita Martina* y *Don Quijote*, ambas de Abelardo Estorino.

De este taller integral surgieron figuras como Beatriz Valdés, Gema Corredera, Mayra de la Vega, Anabel López y Corina Mestre.

Otro singular colectivo también llevó los niños a la escena: el grupo Teatro Escambray. Entre 1970 y 1974, el Frente Infantil de la mencionada agrupación, dirigido por Carlos Pérez Peña, presenta, entre otras, obras como *La caperucita roja*, *La lechuza ambiciosa*, *Días de primavera*, *El brujito de Bululú*, *El mambisito* y *La cucarachita Martina*.[27] A pesar de que eran actores adultos que trabajaban para niños, en sus re-



Máscara de *mbaka* o enano

presentaciones «buscaban la incorporación de los niños al juego teatral»,[28] pues pretendían una participación activa de los pequeños.

Por otra parte, a partir de la iniciativa de los Camejos de crear grupos didácticos de Guiñol en cada escuela del país, los cuales fueran atendidos por maestros y niños, se establece, tergiversando su sentido original, como parte de la política cultural acordada en el Congreso de Educación y Cultura celebrado en La Habana en 1971, la formación de doce colectivos profesionales de esta especialidad en el país.[29] Así, se establecen los guiñoles didácticos de los municipios Rancho Boyeros, Marianao, San Antonio de los Baños, 10 de Octubre, Centro Habana y los de Las Tunas. Al pasar el tiempo, estos derivaron en agrupaciones diversas, cuyos logros artísticos fueron significativos en su posterior trayectoria.

Uno de estos grupos fue el Ismaelillo, el cual desarrolló, a partir de 1977, junto al Ministerio de Salud Pública, una experiencia dirigida a niños con trastornos psicológicos y de conducta: el psicotítere.

Los espectáculos del psicotítere parten de un guión escrito por un autor, conjuntamente con un psicólogo y un asesor literario, y abordan temas que afectan a los niños, como la timidez, la agresividad, la tartamudez, la inapetencia, entre otros. La representación mezcla el trabajo de muñecos y actores; sin embargo, su premisa fundamental es que debe convertirse en un espectáculo participativo que permita al niño incorporarse como actor (el que conduce la acción) en la historia mediante el juego. Cada función del psicotítere debe integrar, por tanto, elementos educativos, terapéuticos, lúdicos y artísticos.[30]

Otro hecho relevante fue la puesta en práctica de un método teatral sencillo y didáctico, concebido desde preguntas-estímulos, con el fin de desarrollar, mediante el juego, la creatividad y la participación masiva de los niños en el aula. Ideado por Antonio (Bebo) Ruiz y María del Carmen Rumbaut, dicho método fue puesto en práctica con alumnos de cuarto grado de la Ciudad Escolar Libertad alrededor del año 1976.[31]

Dichas experiencias fueron desapareciendo espontáneamente y al llegar los ochenta ya no se registran procesos semejantes. Y es que con la fundación a finales de los setenta del Ministerio de Cultura se le imprime un considerable impulso a la actividad teatral en todo el país.[32] De ahí que la década del ochenta haya sido brillante en el campo profesional del teatro cubano para niños, pues dramaturgos, directores, actores, compositores y diseñadores florecieron y plasmaron en su historia numerosos momentos estelares. Este hecho incidió, al igual que en el teatro de títeres, en que las prácticas teatrales con niños entraran en un período de franco desvanecimiento, pues al concentrarse todos los esfuerzos (e intereses) no solo de artistas, sino también de las instituciones, en desarrollar el teatro hecho por actores adultos para niños, se dejaba a la zaga esta modalidad teatral.

Tuvieron que transcurrir varios años para que, a finales del mencionado decenio, surgiera una nueva experiencia con niños. Y esta provino de la televisión. Iraida Malberti, junto con un grupo de pequeños, filma una serie para niños titulada *Cuando yo sea grande* (1986). En esta, el imaginario infantil acerca de lo que será un niño en su adultez es el motivo temático. De esta forma, se nos mostraban caricaturas empequeñecidas de hombres y mujeres cuyos roles en la vida eran ideados por los niños, a saber: un doctor, un deportista, un salvavidas, entre muchos otros. Esta experiencia incidió en la gestación de uno de los proyectos más reconocidos en el plano del teatro con niños de la década del noventa en Cuba: la compañía teatral infantil La Colmenita.[33]

Los noventa: esplendor del teatro con niños. El TN´94 y el *boom* de las abejas

Los últimos diez años del siglo xx del teatro cubano se caracterizaron por la reestructuración organizativa de todo el sistema del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE). Con ello, se avizoraba para el movimiento teatral un nuevo procedimiento para las producciones escénicas: los proyectos artísticos. Este permitía a un grupo de creadores nucleados en torno a una línea artística, presentar al CNAE un proyecto para un espectáculo o para un período de trabajo de tres a cinco años que, de ser aprobado, facilitaba a los artistas los fondos y los locales de ensayo.[34] A ello se sumó, posteriormente, la necesidad de que los grupos alcanzaran la condición de rentables desde el punto de vista económico.

Este sistema generó una nueva dinámica teatral en el país, la cual se caracterizó por una diversificación de las prácticas teatrales, incluidas las del teatro infantil. Las nuevas circunstancias propiciaron el surgimiento en todas las provincias, y principalmente en la capital, de proyectos teatrales con niños, muchas veces originados a partir de talleres de actuación, de cuyos procesos emergían intereses diversos, desde el artístico y pedagógico hasta el puramente económico.[35] Colectivos como Teatro Hubert de Blanck, Teatro de La Villa, Teatro La Colmena, Compañía Danza-Teatro Tony Menéndez y Compañía Danza-Teatro Narciso Medina, e instituciones como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Centro Nacional de Cultura Comunitaria, la Biblioteca Nacional, el Gran Teatro de La Habana, el Teatro América, entre otros, organizaron, durante años, múltiples talleres teatrales infantiles.

Por estos años también se puede distinguir la labor pedagógica que desarrollaron con niños de corta edad Leonilo Guerra y Raúl Eguren en el Museo Napoleónico de La Habana, así como el taller de actuación para adolescentes que Adolfo Llauradó desarrolló en la terraza de su casa. Sin embargo, la más relevante de estas experiencias fue la de los talleres creados por Ignacio Gutiérrez durante la citada década en el Teatro Nacional de Cuba.[36] Estos talleres infantiles del Elefante Blanco de la Plaza de la Revolución derivaron en la creación de un importante proyecto tea-

tral que, sin ser profesional, alcanzó todas las posibilidades formativas y artísticas necesarias para presentar un buen espectáculo en este recinto teatral. Nos referimos al TN' 94.[37] Esta experiencia permaneció activa hasta 1998, y generó un movimiento no solo artístico sino también pedagógico, cuyas bases privilegiaban el desarrollo de la expresividad creadora del niño.[38]

Otro hecho que también marcó un hito en este decenio fue la creación de la compañía teatral infantil La Colmenita. Fundada en 1994, con la asesoría de Berta Martínez y la dirección de Carlos Alberto Cremata, esta agrupación, estrechamente ligada al grupo teatral de adultos La Colmena, se ha caracterizado por ser un laboratorio donde niños y adultos se afanan por alcanzar un resultado escénico dirigido fundamentalmente a los niños.[39]

El amplio y diverso repertorio a su haber, así lo demuestra.[40] Por lo general, son propuestas espectaculares que tienen referentes textuales consolidados en el campo del patrimonio literario cubano y universal, los cuales son reescritos casi siempre en versos, con diálogos ágiles y contextualizados a nuestro entorno social. De igual forma, los espectáculos se sustentan en gran medida desde una dramaturgia lúdica musical de alta legibilidad narrativa, que le posibilita gran dinamismo y colorido al conglomerado grupo de actores niños en escena, y se establece una relación *per-se* entre la comunidad de actores niños y la comunidad de público infantil. Sin embargo, si hacemos una revisión de los estereotipos actuantes de las ideologías adultas y profesionales que yacen en estos productos teatrales, notaremos que dichas prácticas están permeadas, «tras la dulzura de la miel que expiden los niños abejitas», por procedimientos pedagógicos y concepciones ideoestéticas que distan de la naturaleza de la infancia. A pesar de la recurrencia a aspectos lúdicos en su proceso creativo, esta compañía sustenta una estrategia artística esencialmente tradicional, la que ubica al niño en condiciones adultas de trabajo teatral.

Sin embargo, la repercusión alcanzada entre los niños y niñas cubanos, el respaldo que desde las instituciones y, principalmente de la dirección de la Revolución han logrado, así como el reconocimiento obtenido a nivel internacional en países como Japón, España y los Estados Unidos, han convertido a La Colmenita en un fenómeno que muchos en la Isla han querido imitar.[41] Ello ha dado lugar a lo que hemos llamado el *boom de las abejas*. Por todo el país han surgido múltiples compañías que repiten los patrones organizativos, estéticos y pedagógicos de La Colmenita. Los pequeños quieren ser «niños colmenita», los padres quieren que sus hijos sean «actores niños colmenitas». Todo un fenómeno teatral (y de alcance social) que está explícitamente diseñado para atraer la atención rápida y fácil del niño, y junto con ello, invisibilizado a veces, el respaldo de otro destinatario: el adulto que lo acompaña, y en cuyo producto artístico se nos evidencian destellos de comercialidad.

No es posible entender este efecto «boom» sin acudir a la realidad sociopolítica y cultural cubana de la segunda mitad de la década del noventa del siglo XX. Este proceso estuvo condicionado contextualmente por una estrategia de *performance* política[42] que durante estos años comenzó a esbozarse en la Isla. Se trataba del *niño-actor en función política*. Este *niño épico* comenzó a aparecer en veladas políticas, homenajes, marchas, protestas, y su aparición fue tornándose de significado, al simbolizar «la voz de las nuevas generaciones» y la perdurabilidad del proyecto político social cubano. La *epicidad* de este infante fue conformando entonces *estructuras míticas* alrededor de su imagen en los espacios políticos representacionales cubanos. Los medios de prensa lo exhibían con el orgullo relamido del padre que obliga al pequeño a cantar ante la visita. Convertido en difusor de los clichés del pensamiento adulto, falso sin saberlo, cual si fuera un *niño prodigio* decimonónico, este *niño épico* –y el mito que lo rodeaba– era (aún lo es) para los otros niños, modelo de excelencia ciudadana y éxito social. Y es precisamente en esta coyuntura, y a partir de ciertos núcleos culturales e ideológicos comunes con este proceso, que la Compañía Teatral Infantil La Colmenita, entró en los círculos políticos oficiales, y que marcó una pauta en el ámbito del teatro con niños en Cuba.

En gran medida, la imagen que este colectivo proyecta en los círculos teatrales y en el público va incidiendo en una cierta consideración hacia el teatro con niños –como disciplina artística que es– en el panorama teatral cubano. Sin embargo, con ello lleva implícito también el afianzamiento en la Isla, con todo lo que implica para esta, del modelo tradicional o representacional del teatro con niños.

Pero los años noventa fueron más que un *boom*. También dieron a la luz otro importante proyecto teatral, pero esta vez en el oriente del país. Gestado desde el Grupo Guiñol Guantánamo, en el año de 1991, a partir de la decisión de varios artistas de superar las fronteras de la ciudad y adentrarse en topografías de difícil acceso, se crea la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa. Concebida como una experiencia itinerante, esta se ha expandido a más de doscientas comunidades, en municipios como Yateras, San Antonio del Sur, Imías, Maisí y Baracoa. El intercambio con los niños campesinos de estas zonas, a partir de puestas en escena y talleres de creación realizados por los teatristas que integran anualmente este proyecto, ha derivado en la creación de pequeños grupos de teatro protagonizados por los niños. Se destacan las agrupaciones surgidas en las comunidades de Yumurí, Palma Clara y Palenque, las cuales muestran cada año sus trabajos a la Cruzada.

Otro grupo surgido también en los inicios de la pasada década en la región oriental fue Teatro Andante. Radicado en Bayamo, este colectivo nace inspirado en la búsqueda de espacios inusuales de representación y formas nuevas de comunicación con su público. Con una marcada vocación por las problemáticas sociales, Andante se incorpora al proyecto Guerrilla

Señor Colmillero

Teatral de Granma, el cual, de manera similar a la Cruzada, recorre los poblados de la Sierra Maestra.

Su afianzamiento en el trabajo teatral infantil a través de talleres de creación, así como la inclusión de ese público en los procesos de elaboración de los espectáculos, fomentó la creación de dos agrupaciones infantiles: Los Andantinos y Girasol.[43] Dichos colectivos se insertan en los proyectos artísticos e itinerantes de Andante con expresiones como la narración oral, la construcción de títeres, la creación musical, danzaria y específicamente teatral.

En otras provincias se advirtieron, durante estos años, otras agrupaciones teatrales infantiles, algunas fomentadas desde colectivos teatrales profesionales y otras desde el circuito de artistas aficionados, de las casas de cultura.[44] En el primer caso tenemos al grupo La Andariega, proveniente de una academia de teatro del Consejo Provincial de Artes Escénicas de Camagüey; En el Bosque, influenciada por el grupo Los Elementos, del Escambray, y la ya citada La Colmenita. En el segundo, las compañías de teatro Arlequín, Nueva Revelación y La Edad de Oro. Todas ellas conforman desde los años noventa la base de las prácticas teatrales infantiles en nuestro país.

Otro hecho relevante que podemos señalar en esta década es la celebración en la Isla del 22 al 27 de febrero de 1993 del XI Congreso Mundial de la ASSITEJ.[45] Uno de los espacios más significativos para el tema que tratamos fue una de las mesas redondas organizadas en el evento, la cual abordó diferentes tópicos acerca de «La representación del niño en la escena». Moderada por el alemán Jürgen Flügge, quien estructuró la discusión a partir de ocho preguntas problémicas, este espacio propició una profunda reflexión acerca de la relación niño-teatro. Al respecto, la australiana Gabriela Cabral señaló:

> [...] Lo que ha faltado [en las discusiones acerca del teatro infantil] para mí es la oportunidad de

discutir realmente y de hablar sobre el trabajo que la gente está haciendo con los niños [...]

Más adelante, Graciano Melano, de Italia, apuntó:

[...] Cuando trabajo con niños empleo los mismos materiales de vanguardia de principio de siglo: dadaísmo, surrealismo y futurismo. En mis clases usé estos materiales y las respuestas de los niños –que no sabían nada de futurismo ni dadaísmo— fueron respuestas muy fuertes. Ellos construían historias surrealistas y los artistas representaban las creaciones de los propios pequeños. El artista no imitaba, actuaba como un adulto. El público estaba dividido en dos grupos: los niños entendieron la representación, mientras que los adultos se preguntaban acerca del sentido de la representación en sí misma [...]

Otro punto de vista lo aporta Maciej Wojtyszko, de Polonia, quien reflexiona acerca de la educación liberadora del niño mediante el teatro:

[...] La primera pregunta ahora es cómo educar a los niños mediante la libertad y para la libertad [...] De ahí que pienso que para nosotros la educación mediante la libertad es una de las primeras partes de nuestro trabajo.

Por su parte, Jerry Galarreta, de Perú, demanda de los adultos mayor creatividad e inteligencia para hacer teatro para niños y con niños:

Me parece que el mundo de hoy demanda que nosotros, como gente de teatro, seamos mucho más inteligentes, mucho más creativos. Trabajo básicamente a partir de cuentos, escribo los guiones y los niños improvisan sobre estos guiones.[46]

Durante estas sesiones se organizó en el ISA un taller para pedagogos del teatro, coordinado por la Doctora Mónica Sorín, cuyo título fue «Reflexiones y vivencias sobre la creación teatral para niños y jóvenes: un espacio para compartir». Con él, la coordinadora argentina pretendía indagar acerca de posibles alternativas del trabajo teatral con niños. Desde una perspectiva vivencial, la doctora en ciencias psicológicas parte de la solicitud a los talleristas de una escena en la que intervienen sus alumnos infantiles. De estas escenas se extrajeron tres *leit motiv* dominantes, los cuales sirvieron para elaborar tres improvisaciones:

· Situaciones de agresividad/ relaciones autoritarias/ juegos opresor-oprimido.

·Memorismos-repetición-falta de recursos creativos.

·Afectos en que la inseguridad y la externalidad paralizan y obstruyen.

En el taller se trataron, además, temas básicos como individuo-grupo-institución-sociedad; verticalidad-horizontalidad-transversalidad; libertad y límite; oprimido-opresor, entre otros. Posteriormente se acudió a las técnicas de Boal para indagar en las características del niño oprimido, y de las imágenes que se derivaron emergieron diversas formas de opresión, desde la violencia física hasta la sobreprotección. Todo ello condujo a una reflexión sobre su incidencia en el niño, así como las maneras de hallar soluciones. El taller concluyó con una evaluación.[47]

El último lustro de la década del noventa se caracterizó por el afianzamiento y diversificación de las prácticas teatrales con niños. En el Teatro Nacional, por ejemplo, surge en 1995 el taller de teatro infantil «Del juego a la Actuación»[48] conducido por Luvel García; en 1997, un grupo de niños del TN' 94 participa como actores del espectáculo *Máscaras de oro*, que se presentó en el IV Encuentro de Teatro para Niños y Jóvenes de Guanabacoa; surgen nuevas compañías teatrales infantiles en el interior del país. Por su parte, La Colmenita extiende sus presentaciones al macizo montañoso de la Sierra Maestra y comunidades alejadas de los centros de mayor desarrollo cultural. Asimismo empieza a trabajar con niños con discapacidades físico-motoras, visuales, auditivas, con niños síndrome de Dawn, con pequeños que padecen de cáncer, y otros, en la escuela de enseñanza especial República de Panamá.

La crítica especializada comienza a reflejar dichas experiencias en las publicaciones de arte y literatura.[49] Se incluyen paulatinamente en diversos eventos de teatro infantil organizados por el CNAE, talleres y conferencias sobre el teatro con niños y la enseñanza teatral infantil.

A lo anterior se sumó la presencia en Cuba por primera vez, como parte de la XI edición del Festival de Teatro de La Habana, del doctor Paolo Beneventi, quien impartió un seminario-taller titulado «¿Por qué un teatro con niños?» De este mismo especialista italiano es el libro *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*,[50] en el cual aborda el acontecer histórico a nivel internacional del teatro con niños, para niños, de jóvenes y de títeres.

Sin embargo, tuvo que transcurrir alrededor de un decenio del Congreso de la ASSITEJ para que otro evento de carácter internacional convirtiera nuevamente a La Habana en la capital del teatro infantil. En esta ocasión fue el VIII Festival Internacional de Teatro de Niños, el cual transcurrió del 19 al 25 de julio de 2004 y estuvo organizado por la AITA y el Centro Nacional de Casas de Cultura. Delegaciones de veinte países de todos los continentes se dieron cita en el Teatro Nacional de Cuba y el Teatro Nacional de Guiñol para confrontar las últimas tendencias en torno a la labor teatral con niños. Cerca de treinta agrupaciones con estéticas y maneras de asumir los procesos teatrales infantiles diferentes, confluyeron en estas sedes, para beneficio del público habanero.

Con este evento se posibilitó, por primera vez de manera institucional en Cuba, un encuentro teórico acerca del diverso y complejo campo del teatro con niños. Sin embargo, a pesar de la presencia de varios de los especialistas dedicados al tema, como Antonio (Bebo) Ruiz, Ignacio Gutiérrez, Mayra Navarro, Luvel García, Freddy Artiles, Carlos A. Cremata Malberti y Bárbara Oviedo, no se produjo un profundo debate, como se esperaba. Salvo contadas excepciones, los participantes intervinieron para exponer sus experiencias prácticas, y no para hacer un análisis del fenómeno y los presupuestos del teatro con niños.

Últimas notas para una propuesta histórica del teatro con niños en Cuba

Indudablemente, el camino seguido por el teatro con niños en Cuba ha sido muy peculiar. A diferencia de las prácticas internacionales, en nuestro país no ha habido una consolidación de esta disciplina, de ahí que se caracterice principalmente por la escasez de comunicación entre las prácticas que han existido. De tal forma que se ha arribado al siglo XXI con bastante desconocimiento de esta disciplina. En gran medida, esto ha influido en que aparezca como hechos fragmentados en la historia teatral cubana. A lo anterior se agrega que a pesar de ser nuestro país durante mucho tiempo puente y lugar de encuentro entre Europa, los Estados Unidos y América Latina, no existen estudios teóricos que ahonden sobre esta modalidad teatral, sobre todo en lo que concierne a los modelos pedagógicos. Este hecho paradójico ha incidido en la carencia de un marco teórico y metodológico que sirva de referencia a nuestros teatristas que laboran con niños.

Tales características, unidas a las condiciones sociopolíticas y culturales cubanas actuales, harán (lo están haciendo) diferente el futuro del teatro con niños en la Isla. Si en sentido general esta modalidad del teatro infantil a escala internacional ha arribado al nuevo milenio bajo el signo de la resistencia, en Cuba, los senderos que se anuncian proyectan otro recorrido. A diferencia de estas regiones, en nuestro país el estado continúa subvencionando los sectores de la cultura y la educación. Asimismo, existe una alta disposición de respaldar procesos culturales y pedagógicos que estén concebidos en aras de una mejor infancia. Por lo tanto, existen instituciones que pueden hacer viable esta política.

Por otro lado, el desarrollo futuro apunta hacia una diversificación (y profundización en términos cualitativos) de las prácticas e investigaciones teóricas acerca de esta temática. Si cierto es que esta disciplina se ha mantenido como un área marginada dentro de las especificidades del teatro cubano, no deja de ser real también que en estos momentos (como ya expusimos anteriormente) estas condiciones están cambiando. Han surgido numerosos proyectos teatrales infantiles, se está generando un pensamiento teórico respecto al tema, las instituciones y los artistas están viendo en estas prácticas un núcleo de interés cultural que puede ser de gran beneficio para esta disciplina. Estos aspectos, unidos al nivel de acceso de los niños al teatro, se nos proyectan como puntales relevantes para una revolución del teatro con niños en Cuba. Llegará el momento en que las reflexiones teóricas acerca de este tipo de teatro no sean estudios marginados; en que las prácticas no sean sinónimo de un «actuar» no legitimado por el saber y la práctica teatrales cubanos; en que la educación por el teatro convierta al niño en actor de su propia educación.

NOTAS

1 Se reconoce como el primer auto sacramental puesto en escena en España al *Auto de San Martinho*, de Gil Vicente, en 1504. Es conocido el fomento en ese país, por los poderes reales, del teatro religioso a expensas del teatro profano. Esta tendencia se radicalizó en 1598, cuando Felipe II prohibió todas las representaciones teatrales mundanas y solo se admitieron los autos sacramentales o piezas religiosas. Tal período de opresión retardó la incidencia de los aires humanistas en el teatro español.

2 G. N. Boiadzhíev, A. Dzhivelégov y S. Ignatov: *Historia del teatro europeo* , Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, Tomo I, p. 204.

3 Ciertamente, no hemos encontrado fuentes lo bastante confiables como para dar por cierta esta hipótesis, más allá de las inferencias mencionadas. Será necesario seguir profundizando sobre este aspecto.

4 *Universidad para todos. Curso de apreciación teatral* (tabloide), CNAE, La Habana, 2003, p. 27.

5 Estas celebridades transcurrieron hasta 1880, cuando se abolió la esclavitud en Cuba.

6 Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba,* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

7 «Los enanos afrocubanos eran mascarones formados con un saco grande de harina, en un lado de cuya tela se pintaba con negro y almagre las facciones de un rostro descomunal. Hecha así la careta, se le ponía tendido en su interior, en el fondo del saco, un aro de los que se usaban en ciertos bocoyes o toneles de importación, lo cual mantenía el saco abierto y redondeado, en el que el *muchacho* metía su cabeza, sus brazos y el tronco hasta la cintura […] Por fuera el saco llevaba, cosidas en su borde, dos pequeñas mangas rellenas de estopas con sendas manos […]». Ver Fernando Ortiz: «El teatro de los negros», en *Ensayos etnográficos,* Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1984, pp. 256-257.

8 Fernando Ortiz: «La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes», en ob. cit., pp. 49-50.

9 Este calificativo es el mismo que se les adjudicó a los niños europeos. Gracias a varios pedagogos de la época –actores, dramaturgos, directores de compañías– como Antonio Vico para Paulino Delgado y Pepe Robreño para Adela Robreño, muchos de ellos fueron figuras reconocidas en la Isla y en la metrópoli.

10 Creemos importante señalar que en varias obras de la literatura dramática cubana producida en el siglo XIX aparecen personajes infantiles. Esta presencia amerita un análisis pormenorizado que rebasa los marcos de este artículo.

11 Simón Rodríguez: filósofo y educador venezolano, maestro y orientador de Simón Bolivar. Introdujo en América las ideas renovadoras de Jean-Jacques Rousseau en el plano pedagógico. Ver página web Laboratorio de Investigaciones Educativas Simón Rodríguez.

12 A pesar de que en casi todo el siglo XX cubano las concepciones pedagógicas del teatro con niños no cambian, pues siguen tomando como modelo los patrones formativos de los adultos, creemos que con *La edad de oro* se da un punto de giro en esta disciplina, pues es a partir de ella que en la literatura (y el teatro) se comienza a escribir para niños. Las producciones (teatrales) tienen sus primeras expresiones en las obras publicadas a principio de siglo bajo el título de *Teatro escolar*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en Europa y los Estados Unidos, en Cuba no se registran estudios ni prácticas teatrales que antepongan la formación integral del niño al hecho representacional.

13 Freddy Artiles registra en su libro *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, la existencia de los siguientes volúmenes de teatro escolar: *El tío José* (1906) y *Geografía física* (1908) de Eduardo Pulgarón, *Teatro escolar* (1925) de Dulce María de Saínz de la Peña, *Teatro infantil cubano* (1925) de Adolfo Cortada y Hernández.

14 La Sociedad Infantil de Bellas Artes se fundó en La Habana el 7 de febrero de 1931. Por una cuota de dos pesos la matrícula y un peso mensual, los pequeños asociados podían acceder a clases de diferentes manifestaciones artísticas (ballet, canto, bailes internacionales, declamación, pintura). En la década del cincuenta, el catalán Pedro Boquet de Requesens, graduado del Teatro Escuela Adrián Gual del Instituto de Estudios Universitarios Catalanes, atendía la labor teatral de la sección juvenil de declamación. Ver Programa de Presentación de la SIBA en el Teatro *Auditórium* del 10 de junio de 1951.

15 Natividad González Freire: *Teatro cubano (1927-1961*), Editorial Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961.

16 Nació en Santa Clara en 1885. Debutó a los tres años. Trabajó en la zarzuela y se formó finalmente como actriz dramática con Roncoroni. Viajó por América y trabajó con Pildain y Burón. Fue la única intérprete de calidad de la década del treinta. Se dedicó a trabajar en cuadros de comedia y dramatizados realizados en la radio debido al vacío teatral existente en esa época. Murió en 1974. Ver Rine Leal*: Breve historia del teatro cubano,* Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 101.

17 Información ofrecida por el crítico e investigador Roberto Gacio.

18 De esta década no hemos encontrado ningún registro que evidencie la existencia de alguna experiencia teatral con niños en nuestro país.

19 Hablamos de profesional en el sentido de que los actores contaban en su gran mayoría con una formación académica obtenida en el extranjero –Europa o los Estados Unidos–, o en instituciones nacionales, así como por el alto nivel de sus espectáculos; sin embargo, ese profesionalismo no les aseguraba una estabilidad económica.

20 Freddy Artiles: *De Maccus a Pelusín. El títere popular*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2002, p. 51.

21 Creemos importante señalar el surgimiento de este último grupo, por la relevancia que alcanza el manifiesto que publican sus integrantes el 28 de marzo de 1956. En este, además de abogar por la consolidación de un movimiento titiritero en el país, se incluye un punto sobre el teatro de títeres con fines didácticos, así como que pretenden constituir en cada escuela un grupo de Guiñol atendido por maestros y niños. Por supuesto que ello resultó imposible en las condiciones del momento.

22 Información ofrecida por la doctora en pedagogía Elvira Cervera.

23 Luvel García: «Ignacio Gutiérrez: trabajar con buena fe», en *Jugar y cultivar,* n. 0, julio 2004, pp. 8-13.

24 Freddy Artiles: «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», en *tablas* nú-

mero extraordinario, 2002, p. 138.

25 Gran parte de esta información me la ofreció Raquel Revuelta en julio de 2003.

26 Entrevista a Jorge Garciaporrúa, en *Colección monográfica sobre los cuarenta y cinco años de Teatro Estudio*, Editorial Centro Nacional Investigaciones Artes Escénicas, La Habana, p. 79.

27 *Teatro Escambray*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 390-394.

28 Rine Leal: ob. cit., p. 160.

29 Esta decisión es considerada por algunos especialistas como «impuesta y políticamente errónea», pues tergiversó el sentido original de los Camejos, así como porque superponía la pedagogía al títere como hecho artístico. Ver Freddy Artiles: «Títeres pedagogos», en *tablas* 2-96, p. 21.

30 Ídem

31 Antonio Ruiz y María del Carmen Rumbaut: *Teatro dos. Juegos escénicos*. (segunda reimpresión), Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1976.

32 Freddy Artiles: «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», en ob. cit., p. 141.

33 Información ofrecida públicamente por Carlos A. Cremata Malberti, director de la Compañía Teatral Infantil La Colmenita, en la Fundación Ludwig, en el marco de un encuentro organizado por el XI Festival de Teatro de La Habana.

34 Freddy Artiles: «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», en ob. cit., p. 142.

35 Durante esta década proliferaron innumerables experiencias que tenían, lamentablemente, un trasfondo económico más que pedagógico o artístico. Al cobrárseles las clases a los niños, las agrupaciones y/o instituciones teatrales tenían otra posibilidad de ingreso. En muchas ocasiones este elemento primaba y se obviaba la responsabilidad que emana de la formación estética de un niño.

36 Ignacio Gutiérrez refiere que estos talleres surgieron a partir de una solicitud que le hicieron de la Dirección del TNC. En ese entonces, querían celebrar una fecha que tenía que ver con el Che, quien había sido el gestor de Los Barbuditos, de ahí que se crearan los talleres infantiles del TNC. Estos se organizaron por ciclos, y concluían con un montaje teatral. No obstante, apunta Gutiérrez, no se les puede considerar puramente teatrales, pues el teatro era un medio para trabajar el ser humano. Más adelante señala que tuvo, al igual que Los Barbuditos, una gran repercusión, pues, en una década como la del noventa, en la que las condiciones socioeconómicas y culturales del país exigían buscar nuevas alternativas artísticas, el quehacer teatral con niños era un campo virgen. Ver Luvel García: «Ignacio Gutiérrez: trabajar con buena fe», en ob. cit., pp. 8-13.

37 El TN' 94 era el último escalón del sistema de enseñanza concebido por Ignacio Gutiérrez. Existía un primer nivel, que era el infantil. En este se impartían clases de teatro, creatividad, juego, danza, etcétera, a los niños. Un segundo nivel era el de adolescente, en el cual se desarrollaban otras asignaturas acordes a esta edad. Y un tercer nivel, que era el de jóvenes y adultos, en el cual se trabajaba más las materias teatrales propiamente como la actuación, la expresión corporal, la historia del teatro, la dramaturgia, la dirección artística, etcétera. Sin embargo, los alumnos más talentosos de cada nivel convergían en presentaciones de diferentes tipos, que se mostraban al público con el nombre de TN' 94.

38 Luvel García: «La formación teatral infantil: ¿una educación para la domesticación o para la libertad?», en *Revista Digital Esquife*, julio 2003.

39 Marilyn Garbey: «Fábula de La Colmenita», en *La Gaceta de Cuba*, n. 4, julio-agosto de 2000, p. 59.

40 Podemos señalar entre las principales obras de La Colmenita, *La cucarachita Martina*, *Meñique*, *Ricitos y los tres ositos*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Sueño de una noche de verano*, *Las aventuras del Capitán Plin*, *Fábula de un país de cera*, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Viaje al reino de la fantasía* y *Ajiaco de sueños*.

41 En al menos siete territorios de la capital existen células de La Colmenita. En otras regiones del país también se pueden encontrar agrupaciones surgidas al calor de la inspiración habanera. Dos ejemplos lo confirman: la compañía de Jarahueca, Sancti Spíritus, y la de Santa Clara, Villa Clara. Otra agrupación surgió en la Escuela Especial Solidaridad con Panamá. Ver Marilyn Garbey: «Jugar al teatro», en *Jugar y cultivar,* n. 0, julio 2004, p. 48.

42 Magaly Muguercia: *El cuerpo cubano. Teatro, performance y política en Cuba 1992-2005*, CELCIT, Buenos Aires, 2007, p. 206.

43 Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño: «Paisajes diferentes para cruzar el teatro», en *Jugar y cultivar,* n. 0, julio 2004, p. 72.

44 Rolando Hernández Jaime: «El teatro amateur con niños. La experiencia cubana», en *Jugar y cultivar,* n. 0, p. 76.

45 A pesar de que fue un congreso concebido para el análisis de las problemáticas del teatro contemporáneo para niños y jóvenes, en varios de sus espacios se realizaron importantes intervenciones acerca del teatro con niños. Ver *tablas*, número especial dedicado al XI Congreso de la ASSITEJ, febrero 1993.

46 Ídem, p. 117.

47 Creemos importante destacar y detallar lo acontecido en este taller por varias razones: primero, fue algo insólito en el XI Congreso de la ASSITEJ; segundo, es la primera experiencia teatral en Cuba que se concibe para pedagogos del teatro con niños; y tercero, es la primera experiencia teatral publicada en Cuba que combina la formación teatral de los niños con la educación popular y el teatro del oprimido. Ver Ídem, p. 217.

48 Para más información ver Luvel García: *Del niño actor al niño performer: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños*, Editorial Caminos, La Habana, 2009.

49 Hay que señalar que al respecto se nota cierto desequilibro entre la teoría y la práctica, en que esta última lleva la mejor parte. No obstante, se percibe un mayor acercamiento desde el punto de vista teórico hacia esta disciplina que en otros tiempos.

50 Este libro se vuelve relevante en nuestro país, porque por primera vez se publica masivamente un material teórico extranjero de tal amplitud y profundidad en el cual se abordan la historia y la teoría del teatro con niños en Europa y los Estados Unidos. Este se editó con la intención de insertarlo en la bibliografía básica de los estudiantes de teatro de las nuevas escuelas de instructores de arte. De ahí que consideremos que este hecho repercutirá positivamente en el desarrollo de esta modalidad teatral.

Helmo Hernández

Elogio

Carlos Perez Peña

Premio Nacional de Teatro 2009

***A TASTE OF HONEY* ERA PARA** mí el recuerdo entrañable de Rita Tushingham, enmarañado con filmes y piezas teatrales que, como *Rencor al pasado*, le nacían a la sensibilidad anglosajona, y se me injertaban en la piel, permitiéndome una inconformidad muy placentera.

Por entonces, casi estrenábamos *Patria*. Y, grandilocuente, un movimiento teatral, impulsado por las instituciones del estado recién constituido, se apropiaba de instalaciones viejas o recién estrenadas, retomaba empeños provincianos, o los hacía nacer, allí donde no hubiere. Los Instructores de Arte, salidos del Comodoro eran los hijos legítimos de lo mejor de la cultura artística de la época. Mirábamos como ajenos los errores de aquel socialismo que aún no llamábamos real, y apropiándonos de cuanto fuera necesario nos enrumbábamos con entusiasmo en un proceso descolonizador en el que nos sentíamos muy bien acompañados por lo más sofisticado del pensamiento contemporáneo.

El pueblo, con todas las definiciones que le atribuíamos era el nuevo protagonista de los procesos sociales, y aún no sabíamos bien, ni nos preocupaba demasiado, dónde habrían quedado guardados, dañados o perdidos, los jirones de nuestra subjetividad.

Casi recién llegado de la Campaña de Alfabetización, me llevaron a un teatro que no era Prometeo, sino otra de las salitas sobrevivientes, donde ponían *Un sorbo de miel*, con actores para mí desconocidos. Después supe que dirigía Vigón, a quien asociaba fundamentalmente con el diseño escénico. Nada podría haber de sorprendente en aquella puesta modestamente convencional en un pequeño escenario habanero.

Y, sin embargo, fue cuando sobrevino el deslumbramiento ante una sensibilidad insólita, estructurada en voces y maneras extrañas a todo cuanto podía definir, y al mismo tiempo tan hondamente familiar.

Suspendidos tiempo y espacio, lo que permanecía escondido, se ilumina de súbito. Sin habérnoslo propuesto, estamos en medio de las batallas más encarnizadas y sangrientas. Lo que debía haber permanecido en secreto, aun para nosotros mismos, comienza a vociferar, proclamándonos. Por un instante no sentimos vergüenza, se nos ha permitido existir, gozar de lo que somos.

Privilegio muy extraño del espacio escénico, cuando la comunicación actor-espectador permite una complicidad inmune a todas las intimidaciones de la cotidianeidad. Sólo en esos momentos existe el teatro. Después nada vuelve a ser lo mismo.

Y poco importa si lo inexplicable ha tenido lugar entre paredes, donde se habían previsto las exigencias que

podrían suscitar el milagro, o en medio de un descampado, abandonados de Dios. Lo verdaderamente necesario es que se produzca la unidad actor-espectador, como una circunstancia absolutamente irrepetible, y que nos deje con las ganas insaciables de seguir buscándolo por el resto de nuestras vidas. Se le llega por muchos caminos, hay muchas formas de ayudarle. Pero siempre al final quedamos solos actores y espectadores, dueños de una verdad que existe por y para nosotros, de un deslumbramiento que sólo a nosotros y en ese momento, nos pertenece.

Carlos fue posiblemente el primer teatrista que conocí de este modo. Creo que somos familiares muy cercanos, pero primero, y por muchos años fue nada más y nada menos que un actor imprescindible.

Todo había comenzado en Sagua, es decir, la Grande, y seguramente diferente de aquella que habita en sillas y junglas. Su familia, de solvencia económica más que segura, le permitió el acceso a una educación que prefiguraba un destino profesional ligado a la repetición de los ambientes hermosos a los que estaba acostumbrado, quizás matizados con un poco de renovación que iba con los tiempos, y la certidumbre de una remuneración que permitiera la continuidad de aquel entorno. Estudió con los Jesuitas, y de allí directo a la Universidad Católica y a una profesión de arquitecto, que llamaríamos complaciente, en el mejor de los casos.

Por entonces ya estaba en La Habana hacía años. Y el tropezón del Largo Viaje lo lanzó primero a un teatro Universitario poco conocido, en la Universidad de Villanueva, y luego de 1959, a la estimable Academia Municipal de Artes Dramáticas, que dirigía en aquel momento Modesto Centeno. Fue su primer maestro, junto a otras significativas personalidades que sólo por haber entregado sus mejores energías a la formación de artistas ya merecerían respeto. Desde la década de los cuarenta, lo mejor de nuestro teatro había estado ligado de alguna u otra forma a esta Academia. En algún momento los Camejo habían sido parte de ella. Allí acudieron en busca de la ayuda de Centeno, para nutrir su grupo recién fundado. El despegue profesional de Carlos tuvo lugar entre ellos. Fue actor, manipulador y diseñador escénico, en fin titiritero. Al mismo tiempo incursionaba con Vigón en otras experiencias de la dramaturgia occidental más reciente, que me permitieron encontrar al Eugenio de *Un sorbo de miel.*

Se las vio con niños y adultos, con autores cubanos y clásicos del teatro europeo contemporáneo. Creo que recuerda el *Maleficio de la mariposa*, y *La loca de Chaillot*, como aquellos en los que encontró su mayor reali-

zación. Igual que la Academia a su modo, el Teatro Nacional de Guiñol (TNG) fue también un espacio fundacional. Todos debemos recordar con orgullo, con mucho orgullo, la altísima categoría artística que alcanzaron, del mismo modo que estamos obligados a recordar, no a los que destruyeron el empeño, y sí las causas, las circunstancias y los contextos que hicieron posible la infamia, para estar prevenidos, para poder decir, con entera responsabilidad, nunca más.

Mientras, la profesión que Carlos iba construyendo alcanzaba un diapasón muy amplio de posibilidades expresivas, y enunciaba una poética de lirismo cada vez más preciso y depurado. Armonizaba cada vez mejor voz y cuerpo, densidades de sentido que definían un espacio sin resquicios posibles para la banalidad o el chirrido reduccionista. Nada podría ser simplificado a través de su presencia en la escena y al mismo tiempo nada podría resultar más natural, como si no le costara esfuerzo alguno, como si la vida sólo pudiera ser posible en esa hondura precisa en que desde sus inicios habitaron sus personajes, diseños, voces. Mirar para ver muy adentro, decir, dibujar sus paradigmas en acciones que suelten un sentido siempre complejo, nunca asible del todo, que muestren como de soslayo, que nos hagan siempre creer que sería posible acceder a esa belleza endemoniadamente armónica que anda proclamando.

Por esos años se incorporó junto a Albio e Hilda Oates, antiguos condiscípulos de la Academia al Conjunto Dramático, y a su desintegración pasó a la Rueda, que dirigía Raimondi. De esos años seguramente recordamos aquella *Cándida* junto a Magaly Boix, o sus participaciones en *La fierecilla domada*, y *De película*, entre otros muchos títulos. Pero sobre todo, de la mano de Milián, en *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, o aquellas entrañables aventuras teatrales de sabor japonés: *Los entremeses,* el teatro Noh, y que al igual que *Cosas de Platero*, nos llegaron gracias al talento refinado de Rolando Ferrer, sin quien la escena cubana actual sería muy diferente. Le recuerdo en la inmensidad del escenario del Mella, donde pocos salen ilesos, entonando versos que traían jazmines, claveles y un poquito del agua de mayo, con música de Manuel de Falla. En las muy riesgosas experiencias de antiguo sabor japonés, introducía, entre otras las presencias imborrables de Rebeca Morales, Teté Vergara y Miguel Navarro.

El trabajo en equipo de la puesta de *La noche los asesinos*, en medio del clima teatral y social en que se produjo, desencadenó un proceso que dio lugar a la creación de Los Doce. Durante un año trabajaron duramente en el tabloncillo del antiguo Lyceum Law Tennis Club, y realizaron presentaciones para un público casi familiar del *Peer Gynt* de Ibsen, bajo la dirección de Vicente. Creo, que trabajar en ese proyecto había sido de alguna manera un anhelo inconfesado para Carlos. Cuando la experiencia se dio por terminada, y ya se había incorporado junto a Flora al Grupo de Teatro Escambray, reflexionaba, en un memorable testimonio recopilado por Laurette Séjourné:

> […] La insatisfacción iba creciendo, tanto más cuanto que en esa época se celebraba el Seminario Nacional de Teatro. Ese seminario fue definitorio en el sentido de qué debía hacerse con relación a un teatro de la Revolución. Al concluirse, el Consejo Nacional de Cultura ofreció a los teatristas la posibilidad de formular sus proposiciones. Esto reveló en el medio teatral profundas diferencias de criterio que hicieron crisis en mí, y me integré con otros compañeros a un grupo nuevo inspirado y dirigido por Vicente Revuelta.
> […]

Al fin, nos decidimos a estudiar a Grotowski porque él plantea fundamentalmente una teoría, un método que podía revolucionar nuestra profesión: a base de un entrenamiento muy violento se pretende que un actor sea tan sensible, que se haga receptivo al menor estímulo y se vuelva capaz de exteriorizar y de ofrecer esa extrema sensibilización en una forma artística. A esta expresión creadora del actor, Grotowski la llamó «signo»; esos signos deben ser captados a un nivel inconsciente por el público.

Todo ese año tuvimos un trabajo violentísimo. Realmente no puedo decir si se trataba de algo correcto o no, pero al estar trabajando con vivencias, traumas, con toda una serie de cosas muy íntimas, se producía a veces una respuesta afirmativa que permitía entregarse a aquello y se lograba así entre nosotros momentos muy hermosos de comunicación.

Sin embargo, el trabajo fue desvirtuándose hasta hacerse decepcionante, porque no se estaba cumpliendo nada de lo que se esperaba. La obra con la que empezamos fue *Peer Gynt*, de Ibsen.

> […] la gente que iba a los ensayos y que después se quedaba al debate era un público selecto que no pasaba de sesenta espectadores.
> Nos adentramos en una técnica que requería de nosotros una cultura, no en el sentido de los conocimientos, sino en el sentido de una tradición cultural y artística que hace posible que el actor pueda dirigirse al espectador en signos conocidos por el subconsciente colectivo.
> […]
> […] Quizás si hubiéramos trabajado sobre imágenes y textos cubanos, que hubieran requerido una investigación sociocultural que no hicimos, aquel trabajo hubiera podido tomar otro camino. Todo se redujo a un modelaje individual nuestro, dentro de aquel círculo muy cerrado.
> […]

Si en un momento yo estaba dirigido hacia mí mismo, hacia mi desarrollo, ya en este momento era a la inversa: quería darme, quería ser parte de un proceso, no estar aislado de ese proceso; yo pensaba, y siempre lo pensé, que podía hacer esto desde mi profesión.

Me acordaba ahora de una noche que estaba en Coppelia tomando un helado después de la función. Venía

gente de algún lado, no sé si salían de un cine, o si venían de una concentración. Venían cantando, venían muy entusiastas. En ese momento fue cuando me di cuenta: lo que estoy haciendo no sirve para esto; me tengo que poner a hacer otra cosa, es para esta gente que tengo que trabajar, sin pensar ni en campesinos ni en obreros, sino para lo que es verdaderamente un pueblo que hace la Revolución, que está metido en medio de la Revolución, inmerso en la Revolución.

Entonces, simplemente, lo que hice fue romper con aquello. Vino después una etapa de más de un mes en que no sabía lo que iba a hacer, no sabía qué hacer, me sentía muy mal, prácticamente estaba en un callejón sin salida. Yo no podía seguir haciendo teatro en la forma en que lo había hecho hasta ese momento, eso era lo único seguro. Lo que iba a hacer, no sabía qué cosa era.

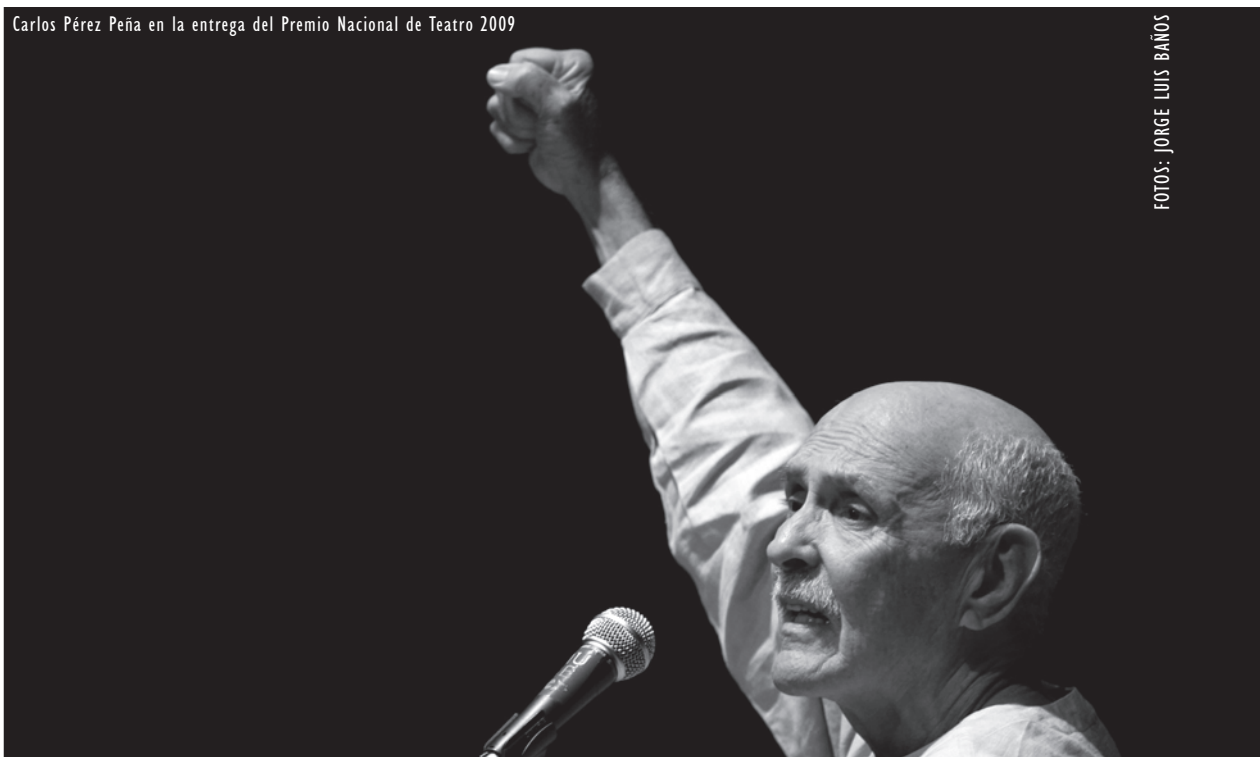
En aquellos momentos fundacionales, a diferencia de hoy en día, no había lugar en el Teatro para las dicotomías artificiales entre creadores y pensadores. Puedo decir que en la familia del Escambray empezó mi amistad con Carlos. Pero quiero comenzar esta historia afirmando categóricamente que nunca he abandonado mi relación con el actor, que ha devenido director, cantante, diseñador, y ante todo maestro. Dice que eso le fue inculcado por las personas con que trabajó a lo largo de su vida, que nunca ha dejado de aprender de ellos, pero que sobre todo hicieron que le fuera creciendo el sentido de la responsabilidad, su vocación de servicio, y a eso que él reconoce, añado, una humildad a prueba de subterfugios.

Con demasiada frecuencia suele pensarse la experiencia del Escambray, privilegiando solo los costados antropológicos, sociológicos, políticos e ideológicos, que por otra parte conforman cualquier experiencia creativa y sobre todo si es de carácter teatral. Y tal vez de esta desproporción o ceguera seamos todos de algún modo responsables. Con lo que de antemano cargo con la parte que me corresponde. Como también con el orgullo de haber sido parte de una de las aventuras más riesgosas, fascinantes y subversivas, con que cuenta la cultura cubana de los últimos cincuenta años.

Representantes de lo más talentoso de la Vanguardia Artística Cubana, aquellos protagonistas del Escambray, se fueron, con el oficio y el alma a cuestas, en busca de nuevos públicos que les permitieran hacer frente a una crisis que era ya demasiado profunda; y que abonó el camino para los desmanes burocráticos, que trataron y casi consiguen arrasar el aliento fundacional con que la Revolución acogió la acción germinal de quienes construyeron nuestro teatro, lleno de precariedades y tantas veces deslegitimado, pero del que, con justicia, nos consideramos hijos.

En aquella *troupe*, heredera de las mejores y más valiosas tradiciones occidentales no se descansaba nunca. Tenían que ser enemigos cautelosos de todos los reduccionismos, y permanecer ajenos a las fórmulas facilitadoras de la homogeneidad de pensamiento. Portadores de un arduo espíritu reflexivo y autocrítico, encarnaban saberes teatrales muy diversos, pero debían estar listos para aprender y entrenar todo lo necesario dadas las nuevas circunstancias que imponía la conquista de espectadores muy exigentes. Frente a ese auditorio, aparecían sin los privilegios del nombre establecido con que acostumbraban a hacerlo frente al reducido público habanero.

La creación teatral no existe sin tener en cuenta al público en su carácter protagónico. Es alguien a quien debemos y tenemos que llegar a conocer muy bien. Sin eso no hay posibilidad de crear un verdadero espacio escénico. No se podría suspender la incredulidad, para alcanzar el grado



Carlos Pérez Peña en la entrega del Premio Nacional de Teatro 2009

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Carlos Pérez Peña en gala de premiación

de imaginación que la vida necesita. ¿Cómo soñar con cambiar el mundo preservando los márgenes de una lógica diseñada para atarnos de pies y manos? Esta gente con la que teníamos que ser capaces de entendernos, retaba nuestros prejuicios y flexionaba nuestras posibilidades de comprender y comunicarnos más allá de los límites que hubiéramos considerado posibles.

Para ello se requiere una compleja integración de saberes que incluye la perspectiva antropológica. Supone adquirir conciencia de la naturaleza de los procesos culturales y las diferencias de puntos de vista que configuran la experiencia creativa como un proceso, que difícilmente podríamos alguna vez dar por terminado. Esta ha sido siempre una perspectiva conflictiva para la tradición occidental. De manera particular entre nosotros, por las contaminaciones ideológicas, pero sobre todo por las interferencias políticas, promovidas en primer término por el pensamiento burocrático.

Exigió, además, nuevas estructuras morfológicas que partieron de las diferentes experiencias profesionales y creativas concurrentes en el Grupo. Forzadas a ser flexibles, fueron también poéticas compatibles entre sí, y al mismo tiempo aptas para cautivar de modo inteligente una población muy compleja y diversa, sometida durante muchos años a presiones de cambio promovidas por fuerzas externas, ajenas a la región en la que el grupo desarrollaba su trabajo.

Sin lugar a dudas, *La Vitrina* es un punto de llegada. El inicio de un proceso de producción de sentido aún insólito en la cultura cubana contemporánea. Lamentablemente, sus significados más profundos continúan velados para nosotros.

En la histórica presentación en El Bedero, la voz de Carlos entonó las décimas que daban inicio a lo que pudiera ser la historia teatral cubana de más profunda raigambre crítica y fidelidad al compromiso con su público.

Esa noche, un poco más tarde, en el Campamento, durante una reunión interna, reflexionaba:

> Mira, a mí la representación de anoche me conmovió tanto… me tiene así como en carne viva… eso tiene que ver con lo que se dice del actor… La obra en sí es muy abierta, la experiencia humana, emocional que se recoge como artista de esa experiencia es una cosa tan amorosa… revertir eso entre el público… por eso le tengo miedo a la metodización… Empezar en blanco… lograr una receptividad de lo que recoge el público… Eso es más importante que cualquier otra cosa.

Desde su incorporación fue imprescindible para el grupo. Los procesos de estos años habrían sido inconcebibles sin su presencia, que cubría el amplio espectro expresivo que pudieron desarrollar. Del mismo modo ocurrió en la concepción y ejecución de los procesos investigativos; así como en la asunción de tareas prácticas, tradicionalmente desligadas entre nosotros, de la creación artística.

En El Escambray siguió creciendo Carlos, fascinando a aquellos públicos con su… *Extraño olor a clavellinas*. Allí finalmente amó, creó una familia, acompañó y dejó que Maritza lo acompañara. Juntos concibieron a Álvaro para que creciera como un hombre de bien…

Y cuando pareció sobrevenir la derrota o el cansancio, allí estuvo escudriñando en el alma misma de la Patria, en aquellas aventuras de las tabaquerías, en las que también dramaturgo, tocaba las verdades germinales para hacerlas parecer cosa de todos.

También desde allí se ha hecho oír en el mundo y en cuanto evento teatral ha tenido lugar en todos estos años. Desde allí o desde aquí, tiene aún mucho que hacer… por su bien y por el de todos nosotros,…por ese teatro que respiramos… imbatible, *¡Como caña al viento!*

Muchas Gracias.

Carlos Pérez Peña

Palabras de agradecimiento

ERA 1958, Y EN UN MOMEN-to particularmente confuso de mi vida, fui al teatro por primera vez. Recibí entonces la gracia de ver *Viaje de un largo día hacia la noche*, la monumental obra de O'Neill, en aquel montaje cuya importancia para el devenir del teatro cubano es de todos conocida.

No puedo decir que saliera disparado hacia alguna de las academias de actuación de la época; pero sí que de alguna manera secreta, aquel imborrable momento se sembró en mi espíritu para, pasado un año, definir un brusco y absoluto cambio en la ruta que supuestamente debía recorrer.

Para mí han sido verdaderos regalos de la vida aquellas circunstancias que, más tarde o más temprano, me hicieron conocer y disfrutar en y por el trabajo la amistad de Vicente Revuelta, Ernestina Linares, Helmo Hernández, Pedro Álvarez y Sergio Corrieri. Y debo repetir nombres que en estos días me han acosado; los de Modesto Centeno, Mario Rodríguez Alemán, Carucha y Pepe Camejo, Pepe Carril, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodríguez, Luis Alberto García, Rolando Ferrer, José Milián, Gilda Hernández, Elio Martín, Flora Lauten, Albio Paz, Pedro Rentería, Sergio González, Maritza Abrahantes, Rafael González, Eberto García Abreu, Omar Valiño, Carlitos Riverón, y muchos otros cuya memoria atesoro. Junto a ellos se fue haciendo carne lo que quizás haya llegado a ser mi divisa durante estos años.

Más allá de supuestas maestrías, relativas excelencias, variables cualidades, y también, cómo no, de la impronta de una educación jesuita, se ha ido conformando algo que responde a sustantivos peligrosos, o al menos un poco en desuso: el compromiso y el servicio.

Sentido del compromiso y voluntad de servir como respuesta a la tentación de malgastar la vida.

Compromiso y servicio como impulso hacia el protagonismo de la historia personal y social.

Compromiso que puede ser humilde y sencillo, pero que asumido con perseverancia, resultaría en el hallazgo de nuestro propio sentido en la familia, la comunidad, el trabajo y también –impensable en mi caso– en las estructuras de decisión de la nación.

Y recuerdo a Eugenio Barba: no puede haber compromiso con mayúscula, si antes no lo cumplimos en las minúsculas; en los ambientes donde la nación deja de ser abstracta y sujeto de retórica, y se hace realidad; donde la sociedad es capaz de entretejer la progresiva creatividad de la persona humana.

Porque no puede haber un verdadero compromiso, sin una actitud activa y audaz en estos ambientes; sin el tránsito de la mera presencia a la animación –en el sentido de dar alma– de estos ambientes desde dentro, con fuerza renovadora.

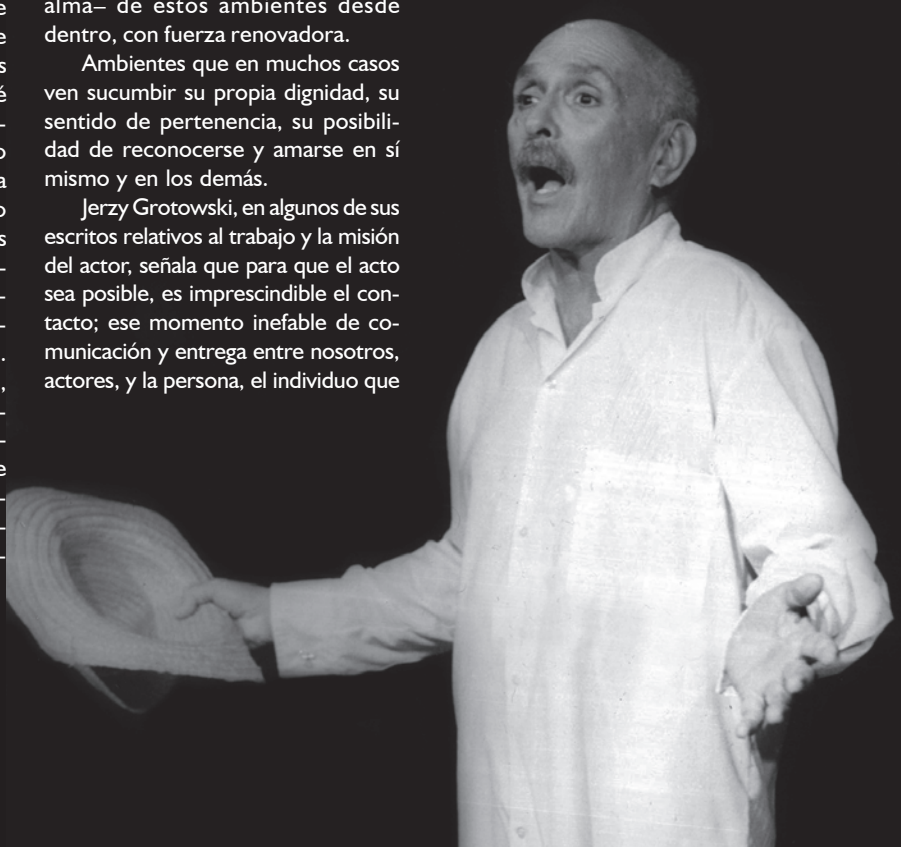
Ambientes que en muchos casos ven sucumbir su propia dignidad, su sentido de pertenencia, su posibilidad de reconocerse y amarse en sí mismo y en los demás.

Jerzy Grotowski, en algunos de sus escritos relativos al trabajo y la misión del actor, señala que para que el acto sea posible, es imprescindible el contacto; ese momento inefable de comunicación y entrega entre nosotros, actores, y la persona, el individuo que junto a otros que también lo son, constituyen esa entelequia que llamamos público. La consecuencia con ese organismo, que es la vez contenedor y germen, matriz y espejo, nos permitirá seguir siendo, aun cuando cada vez más el mundo se concentre en su ombligo y agreda su propia esencia.

Hoy y para siempre, agradezco el honor de compartir este premio con la nómina impresionante de los que me anteceden, y sobre todo, lleno de esperanza, con los que están por venir.

Como me cuesta trabajo terminar con coherencia y, ya que por aquí ha estado dando vueltas la poesía, permítanme cerrar con otro texto de Eliseo Diego:

Estás en medio de la luz.
Enfrente se abre el enorme golfo de tinieblas
donde hay sin dudas alguien que te acecha
con sus mil ojos ávidos;
a veces lo oirás toser, reír como a hurtadillas,
estornudar quizás, estremecerse,
nunca lo vas realmente a ver.
Inclínate pues, como caña al viento,
pero cuida bien el dibujo de la curva.
Todo es arte al fin.



Querido Carlos:

Llegué hoy a la casa a las ocho y veinticinco de la noche hecho borras, después de catorce horas en la cochiquera y a las ocho y veintiseis vi la noticia de tu Premio Nacional de Teatro, y me dio tanta alegría que, después de comer y bañarme, me puse a escribirte.

Creo sinceramente que es un justo reconocimiento a tu trayectoria artística, a tu entrega, a tu sencillez, a tu honestidad, pero para mí, y perdona que use un término tan mencionado en estos días, es un premio a la resistencia, y lo digo no pensando en los años del Escambray, al Período Especial, a todas las limitaciones que hemos pasado en todos estos últimos quince años.

Me refiero sobre todo a tu poder de resistir todas las presiones para dedicarte como un monje al teatro, a sabiendas que todo lo que hacías en el Escambray era más un freno a tu desarrollo artístico que «el medio ideal para la experimentación y el desarrollo de tus capacidades».

Yo en estos veintiocho años junto a ti tengo pleno conocimiento de tu sencillez, y aunque a veces he pensado –más por celo que otra cosa– que tú no te has dado cuenta de lo que te admiro y aprecio, estoy convencido de que siempre fuiste justo conmigo y apreciaste los esfuerzos que en mi medida pude hacer para que el Grupo avanzara.

Te confieso que mi primer pensamiento al ver la nota fue para Maritza, pues me imaginé la alegría que ella habría recibido.

Si algo existe (sabes que yo creo que no) en este momento ella estaría llorando de alegría y sintiéndose parte del Premio, y todos los que te queremos tenemos nuestro pedacito de él.

Felicidades y un abrazo y un beso para ti y Álvaro.

Te quiere,
Cheíto

Libreto 84

tablas

ILUSTRACIONES: MANUEL ALCAIDE

Me voy a aventurar afuera a **caminar un rato**

Rayder García Parajón

Rayder García Parajón (Pinar del Río, 1983)

FOTO: CORTESÍA DEL AUTOR

Dramaturgo, poeta y narrador. Licenciado en Arte Teatral, perfil Dramaturgia, por el Instituto Superior de Arte. Trabajó durante dos años como profesor de la Facultad de Español para no hispanohablantes perteneciente a la Facultad de Artes y Letras, de la Universidad de La Habana. Es asesor dramático del proyecto Teatral Aldaba, que dirige Irene Borges. La obra *El Círculo o Perros y cabezas a la deriva en un barco estático* está publicada en la antología *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*, Ediciones Alarcos. Participó en la primera edición de la Semana de Novísimos Dramaturgos cubanos, con la obra *Mauricio no es un nombre extraño*, que se encuentra publicada en la multimedia *Tubo de Ensayo: novísimos dramaturgos y teatrólogos de Cuba*, y en su tercera edición con la obra *Trópico o analogía de un golpe a martillo blando*.

En la actualidad es profesor del Instituto Superior de Arte, donde imparte la asignatura Historia del Teatro Europeo, en la Facultad de Arte Teatral, y pertenece al equipo de profesores del Seminario de Dramaturgia. *Me voy a aventurar afuera a caminar un rato* es un texto escrito para el actor Carlos Pérez Peña.

Antes de empezar a leer el texto, responda este cuestionario en voz alta, no se sienta presionado/a, sólo sea sincero/a. Luego imagine el espectáculo de forma distinta: sobre ruedas, en una casa vacía, en una patana lanzando municiones al mar, en la milla treinta y cinco en el polígono de fondeo internacional… y con la última frase, piense: me voy a aventurar afuera a caminar un rato.

Cuestionario

Sexo
Edad
Estado civil
Centro de estudio/trabajo
Nacionalidad
¿Qué no serías nunca? ¿Por qué?
¿Te gusta el deporte? ¿Cuál? ¿Por qué?
¿Sientes miedo? ¿A qué?
¿Piensas en la burocracia?
¿Disfrutas la burocracia? ¿Si este fuera un documento legal que tuvieras que llenar para recoger un certificado de nacionalidad, crees que te lo llevarías hoy a casa? ¿La burocracia y el fútbol no tienen una extraña relación? *(No responda esta pregunta en voz alta.)*
Me asustas tú, no estoy seguro de lo que piensas. Me das pánico. De veras. Creo que sí serías alguna de las cosas que dijiste que no serías. ¡No, no, no, no, no, de verdad! Estoy convencido, serías una de ellas.
¿Vives con tus padres?
¿Has pensado en emigrar?
¿No te da nostalgia?
¿No te hundes en la variante PARTIR?
¿PARTIR; te parece un verbo vertical u horizontal? ¿Cómo lo ves *(con la mano en el aire)*, así o así?
¿Qué serías siempre?

¡Muchas gracias!

Me voy a aventurar afuera a caminar un rato
Rayder García Parajón

La canción del no y el sí

1

Hubo un tiempo en que creía, cuando aún era inocente,
y lo fui hace tiempo igual que tú:
quizás también me llegue uno a mí
y entonces tengo que saber qué hacer.
Y si tiene dinero
y si es amable
y su cuello está limpio también entre semana
y si sabe lo que le corresponde a una señora
entonces diré «No».
Hay que mantener la cabeza bien alta
y quedarse como si no pasara nada.
Seguro que la luna brilló toda la noche,
seguro que la barca se desató de la orilla,
pero nada más pudo suceder.
Sí, no puede una tumbarse simplemente,
sí, hay que ser fría y sin corazón.
Sí, tantas cosas podrían suceder,
ay, la única respuesta posible: No.

2

El primero que vino fue un hombre de Kent
que era como un hombre debe ser.
El segundo tenía tres barcos en el puerto
y el tercero estaba loco por mí.
Y al tener dinero
y al ser amables
y al llevar los cuellos limpios incluso entre semana
y al saber lo que le corresponde a una señora,
les dije a todos: «No».
Mantuve la cabeza bien alta
y me quedé como si no pasara nada.
Seguro que la luna brilló toda la noche,
seguro que la barca se desató de la orilla,
pero nada más pudo suceder.
Sí, no puede una tumbarse simplemente,
sí, hay que ser fría y sin corazón.
Sí, tantas cosas podrían suceder,
ay, la única respuesta posible: No.

3

Sin embargo un buen día, y era un día azul,
llegó uno que no me rogó
y colgó su sombrero en un clavo en mi cuarto
y yo ya no sabía lo que hacía.
Y aunque no tenía dinero
y aunque no era amable
ni su cuello estaba limpio ni siquiera el domingo
ni sabía lo que le corresponde a una señora,
a él no le dije «No».
No mantuve la cabeza bien alta
y no me quedé como si no pasara nada.
Ay, la luna brilló toda la noche,
y la barca permaneció amarrada a la orilla,
¡y no pudo ser de otra forma!
Sí, no hay más que tumbarse simplemente,
sí, no puede una permanecer fría ni carecer de corazón.
Ay, tuvieron que pasar tantas cosas,
sí, no pudo haber ningún No.

La dulce violencia de la razón

Ayer me vino a ver un amigo, un director. Preparé café, me preguntó por mi trabajo (*pausa*), por mi familia, (*pausa*) y luego me lanzó una propuesta para trabajar en un protagónico.
- Galileo.
- ¿Brecht?
- Sí.
- Viniste porque sabías que diría que sí.
- Vine por muchas otras razones.
- (*Risa…*) *Vida de Galileo Galilei*.
- Exacto, pero ahora con una versión para el público cubano que va a ser todo un éxito. ¡¿Te la cuento?!
- ¿Qué tiene de malo el texto original? (*Aparte.*) Pregunté, porque si no, iba a reventar.
- No tiene nada de malo, de hecho, me parece genial, pero deja que oigas esta versión, es lo más grande, Carlos, de verdad, original, fresca, contemporánea… tú sabes.
- Disculpa, es que no me has respondido lo que te pregunté.
- Escucha la fábula. ¿O.k.?
- Dale.
- Fernando Gonzáles, profesor de matemáticas de la Universidad de Villa Clara, quiere demostrar la validez del sistema universal del Endure, que sostiene que la tierra gira entorno a la Fe; y que denominamos Fe a una masa de gases y luz conocida como El Sol. *(Pausa.)* La Universidad da la aprobación, pero paga muy mal, de hecho, no paga nada; y como Fernando necesita comer, y no sólo yendo al mercado, sino… ¡COMER! debe utilizar su precioso tiempo para dar clases particulares de Historia a jóvenes adinerados del centro de Santa Clara, que se enfrentarán a pruebas de ingreso y de actitud en la Universidad de la Habana. En estas clases, conoce al jaba'o, de Ranchuelo, y logra entrar a un plante de la zona, traslada las influencias al trato con extranjeros en el municipio cabecera y de esta forma hace dinero y le queda tiempo libre para las investigaciones. Fernando entrega el primer acápite del Doctorado titulado: «La dulce violencia de la razón». Fernando se muda para La Habana, para un pequeño apartamento en El Vedado, y su proceso de investigación choca con las momias de la escalinata de San Lázaro. A pesar de la Crisis Mundial, Fernando continúa tenazmente sus investigaciones y el rector de la Universidad se lee, por error, «La dulce violencia de la razón», que le publica un amigo, en la revista *Temas*. La Universidad de La Habana prohíbe este tipo de investigaciones a nivel nacional, teniendo en cuenta el uso de sanciones severas. Luego de ocho años de silencio, alentado por la sustitución del antiguo rector, amante del folclor y la identidad cubana, Fernando reinicia sus investigaciones y descubre falsedad en las nuevas generaciones de Endures, con focos principales en el Cerro, Regla, La Víbora y Diez de Octubre, lo que ustedes conocen como: manchas solares. Presenta sus investigaciones en el Estelar, en Mediodía en TV, en el Canal Habana, en la Radio y desata un Movimiento de Depuración de la Fe… Se retoman con fuerza las fiestas populares, toques de tambor, reuniones secretas entre los plantes de las distintas zonas. En ese mismo año, el plante de los Endure de Guanabacoa, entran a su casa en El Vedado, y destruyen toda la información recopilada, lo torturan a golpes, y le dicen que si no quiere morir tiene que irse de la capital y abandonar toda la investigación. Fernando recoge sus cosas y se va para El Escambray, forma un grupo de teatro y llevando a escena todos sus conocimientos, divulga la verdad con una pieza en cinco actos bajo el nombre de: *La amarga violencia de la razón*.
- *(Pausa prolongada. Al público, violentamente.)* ¡Y exploté!

Setenta es un hacha filosa

He visto cómo las medidas de las cosas se disipan a corto plazo y eso me asusta de una manera gradual.
Cada semana me oxido más, los riñones se hunden en mi cadera menos vertical y pienso a destiempo el cómo y el por qué de las cosas, que, en definitiva, no llegan a suceder.
Hay un espacio.
Corro…
Casi la alcanzo…
Estiro la pierna y soy golpeado…

Carlos lleva la mano izquierda a su rodilla derecha y la aprieta para combatir el dolor.
Realiza la siguiente cadena de acciones con la mano derecha.

Dicha acción genera placer en mi rodilla, se esparce la sensación hasta mi brazo izquierdo y me dan una palmada en mi espalda…
La vida es así, como los discursos cotidianos: egoísta, sin sentido, con un destino finito, dotada de una rodilla que genera a todos: ese extraño placer.
Carlos mira sus manos.
Arrugadas.
El tiempo, el implacable, como dice la canción, el más feroz…

Mira la palma de la mano izquierda.
La línea de la vida *(Pausa.)* Larga, pero borrosa. ¡Suerte y dinero! ¿En qué mano se verán esas cosas?
Pero tampoco hay un lugar en mi espalda que no recuerde con amor a mi tórax,
geográficamente divididos, apolíticos,
intelectuales de la burocracia y el anarquismo la espalda y el pecho encierran un solo corazón, pero se lo dividen de manera equitativa en ventrículos;
asimismo, los pulmones entran en la dialéctica del conflicto, se preguntan pues, mis extremidades, si son parte de la trama o la conexión que lleva a otra cadena de sucesos, pero como bien saben, la cabeza tiene la respuesta:
asqueada del conflicto de dar órdenes aleatorias cuando bien pudiera ser un único concierto…
vomita por última vez,
se desprende de los hombros y comienza a volar…
el cuerpo está en una esquina,
sin recibir órdenes,
sin partido,
no tiene organizaciones de masas, ni protestas…
se reparte la nada…
Mientras, en la tienda de enfrente,
venden cavidades toráxicas,
manos cubiertas de hambre,
tornillos para enroscar al dolor y al tiempo…
Corpus asimétrico de banalidades y ensueños.
Pausa prolongada.
Siempre quise un carro, pero creo que ya no tanto, anduve con sombrero por las lomas y trabajé la tierra con las mismas manos que hacía teatro, esto ocurrió porque yo tenía tan pocas ideas como dinero, y porque sobre las ideas tenía la misma idea que sobre el dinero: hay que tenerlas para gastarlas, no para guardarlas.

En fin…
Amado sea mi nombre cuando lo olviden,
esta calvicie de textos …
pero que florezcan siempre tus orejas:
Sordos
Tactos
Sin Aliento.

Autocracia

Conocí a alguien que lee poesía vietnamita, el teatro de Carpentier, y trata de convencer a todos de que Shakespeare no existió. De igual altura son sus comidas, carnes pasadas por manteca de cerdo al punto de estar casi quemadas, frijoles dulces y jugo de naranja antes de dormir. Sus poemas, los que escribe en la cocina, junto a los frijoles y el azúcar, comienzan con un ¡Ay! de lamento y terminan con un ¡Coño! de imposición. Sus relatos tienen oraciones tan largas, que llegan a carecer de fragmentación, y siempre resultan ser superiores a las ochenta cuartillas. Asimismo afirma no tener talento para la novela, y que el postmodernismo en Cuba, debido a las relaciones actuales con Venezuela, la Revolución Energética, y el aumento en la lista de Países no Alineados, se está propiciando de manera increíble, y que para asombro de todos seremos una isla de industrialización externa, con un vínculo al desarrollo inexorable, indetenible, con la capacidad del conocimiento desbordándose en nuestras calles hasta el punto de ser enamorados los hombres por las mujeres a través de la poesía de Safo y nosotros los poetas solo pensaremos en la defragmentación literaria vietnamita después de la guerra contra el imperio nefasto y vil que nos azota con el injusto bloqueo, guerra que ganó el pueblo vietnamita, guerra que está ganando el pueblo de Cuba… (*Pausa.*) Lo de la literatura vietnamita de mi amigo es serio, por ejemplo, este diálogo con su hija, lo presencié yo, ah, y tiene familia, este tipo tiene familia, una mujer que lo escucha y una hija que le habla, pero bueno, escuchen el diálogo.
Él. ¿Cuál es el dragón que en vez de fuego por la boca echa agua?
Hija. La bomba hidráulica.
Él. ¿Y cuál es el búfalo al que no le gusta comer hierba?
Hija. El arado mecánico.
Él. ¿A quién tú quieres mucho?
Hija. A tío soldado.
(*Aparte.*) Aclaración: Su tío es médico y se encuentra cumpliendo una misión en Venezuela.
Él. ¿Quiénes son estudiosos y muy disciplinados?
Hija. Los pioneros.
Él. ¿Y quién es el estúpido mayor?
(Aparte.) Interrumpí y le dije: no le hagas preguntas existencialistas, apenas tiene nueve años.
(Aparte.) Y la niña respondió a secas, mirándome a los ojos...
Hija. El presidente norteamericano.
Mi amigo está tan seguro de que la punta de su nariz es el

fin del mundo, que las olas rompen en su frente y no las escucha, que el sol puede serruchar sus ojos y no huele los iris quemados, que se dispara el *breaker* de su garganta y cree que es un concierto de Annie Lennox, en las Naciones Unidas:
Es razonable, cualquiera lo entiende. Es fácil.
Tú no eres ningún explotador, puedes entenderlo.
Es bueno para ti. Averigua cómo es.
Los tontos le llaman tonto y los sucios le llaman sucio.
Él está contra la suciedad y la tontería.
Los explotadores dicen que es un crimen.
Pero nosotros sabemos:
Es el fin del crimen.
No es ninguna locura, sino
el fin de la locura.
No es el caos,
sino el orden.
Es lo sencillo,
que es lo difícil de hacer.

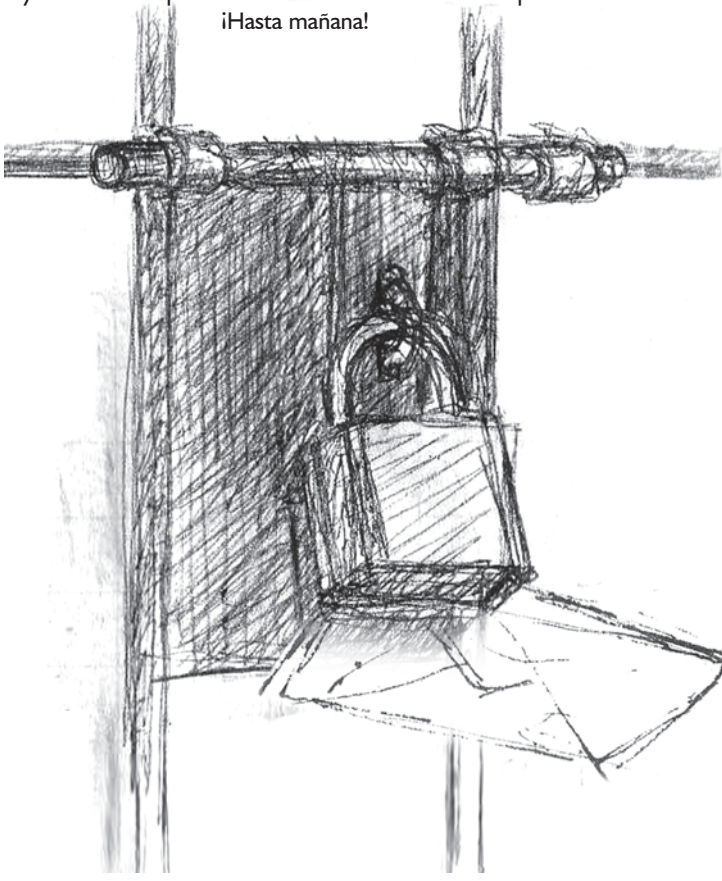
Abre bien los ojos, pero no escuches

En un bar.

He venido a matar a alguien, o a algo, no sé, en realidad agradecería que me aclararan esto, los propósitos para un hombre anciano pueden perder importancia, y los caprichos, ah, los caprichos son otra cosa…
aprendí a mirar en una dirección,
a calcular en el aire la capacidad de mentir,
las oportunidades de llorar que me quedaban;
pensé en la espalda que mordería vértebra por vértebra,
leí a Martí,
y poco pude con el hondo dolor de mi ciudad,
la arquitectura de los besos que no tengo,
los que perdí,
los que no vendrán…
Bostecé con boca de pez,
oriné en el parque como un perro,
me encerré…
grité un nombre, o algo que le daba forma al nombre,
o el signo de alguien que activaba un código que llamamos respuesta…
Aprendí a mirar en una dirección…
pero, ¿cómo saber que es la correcta?
Para finales del siglo xx, había perdido los mitos. Mis miedos eran como las costumbres de los que nunca pudieron decir BASTA y la ensoñación vino despacio como quien teme ser visto. Cautelosa la culpa, tomada del brazo, cósmico misterio del brazo caído, sin ser otoño en el músculo de su cuerpo extraviado, místico desenfado con que vuelvo. Di adiós y bésalo. Hace tiempo no escribo de amor, es solo la justificación para llegar al medio. Salta.
Al final pude comprender dos cosas:
La primera: La historia ama las paradojas.
La segunda: Un hombre debe tener por lo menos dos vicios, uno solo es demasiado.

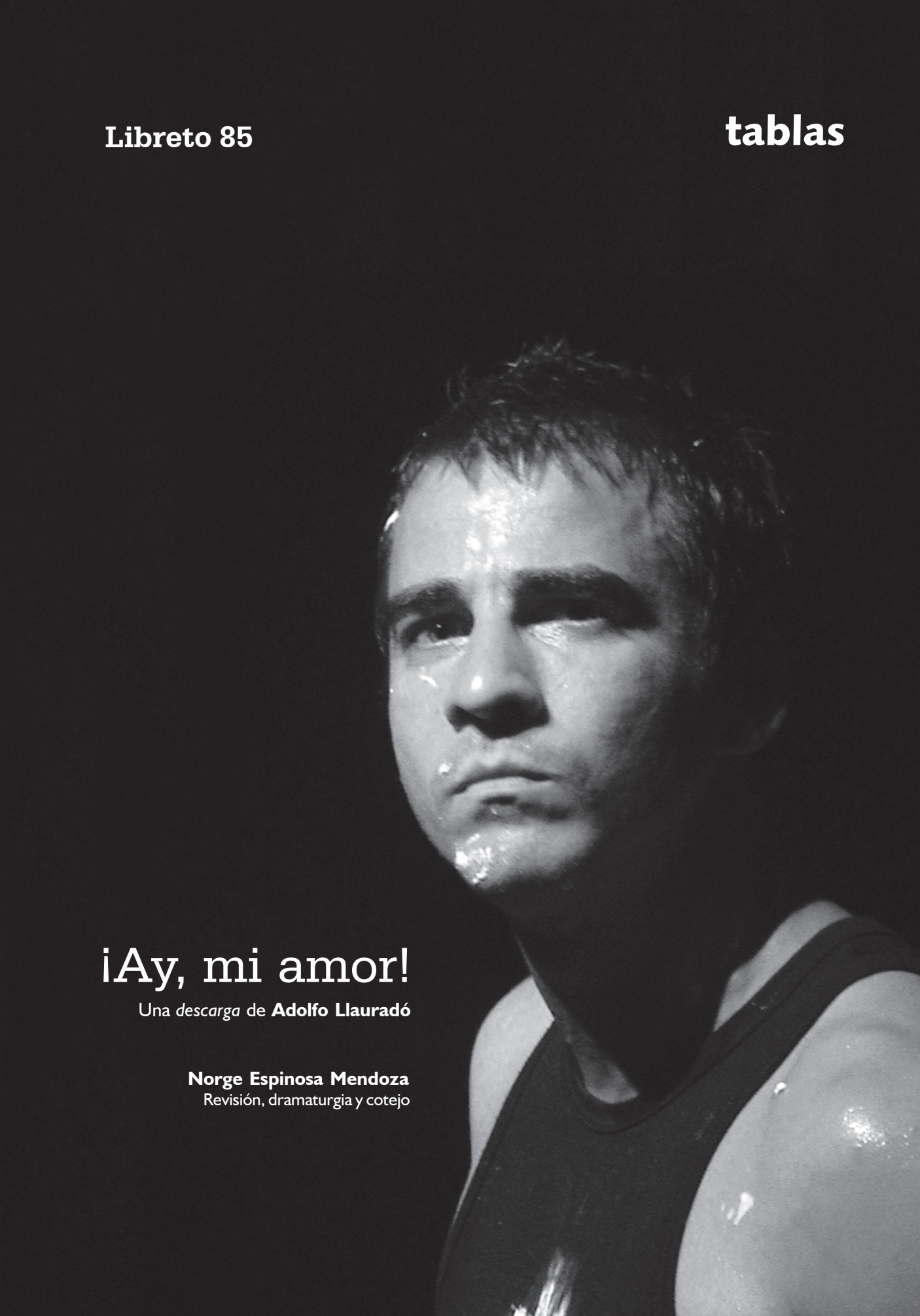
Como les decía, he venido a matar a alguien, o a algo, y no llega, está ausente a su monotonía, fuera de ritmo, dejó un espacio en el tiempo, y eso me aterra, porque crea espacio en el mío, desplaza mi cadena de acciones, y sería terrible dejar para mañana lo que he planificado para hoy. Quizás mañana no esté disponible, o no tenga un estado de ánimo que propicie esto. *(Pausa.)* Debería llegar y lo sabe. *(Bebe un trago largo.)*

Me voy,
porque tengo miedo hundirme
porque el fondo es la base donde otro objeto reposa
porque me inclino y no doy sombra
porque mi sombra escapó buscando un cuerpo donde proyectarse de forma consciente
porque soy un golpe, equilibrio, escarcha en los apuntes, irreproductible lagarto
porque me descompongo en tiempo y espacio
porque me asfixia el pretexto, el pasado
porque odias como viví, amas como vivo y extrañas el porvenir
porque desenfundo el sable
porque no llevo puesto mis hermosos senos
y sabes que me depilaré más tarde o más temprano
porque soy un transexual incompetente de la literatura y los abrazos
porque extraño a mis amigos y la gente solo me llama cuando necesita algo
porque no se bailar sino en la iglesia
porque aborrezco el pan, el vino, en fin… lo sagrado
porque en una hora será tarde, tardísimo
y la luz de la espera hará sobre mi frente un solo disparo.
¡Hasta mañana!



Libreto 85

tablas



¡Ay, mi amor!

Una *descarga* de **Adolfo Llauradó**

Norge Espinosa Mendoza
Revisión, dramaturgia y cotejo

FOTO: CORTESÍA DEL AUTOR

Norge Espinosa Mendoza (Santa Clara, 1971)

Poeta, crítico y dramaturgo. Cursó estudios en la Escuela Nacional de Arte y luego en el Instituto Superior de Arte, donde se graduó como Teatrólogo. Ha sido asesor teatral de grupos como Teatro de los Elementos, Teatro Pálpito y Teatro El Público, para los cuales ha firmado tanto versiones como textos originales. Sus críticas y ensayos han aparecido en las más importantes publicaciones cubanas y varias del ámbito iberoamericano. Entre sus piezas estrenadas y publicadas se cuentan *La virgencita de bronce*, llevada a escena por Teatro de las Estaciones; *Romanza del lirio*, por el Estudio Teatral La Chinche y *Cintas de seda*, escenificada por Teatro Alas. Ha ganado premios como el Santiago Pita y el José Jacinto Milanés. Otras piezas son *Ícaros*, *Muerte por agua*, *Federico de noche* y *La mágica y probable historia del cuento que se durmió*. Colaborador habitual de Teatro de las Estaciones, ha creado para ellos textos espectaculares como *Por el monte carulé (2009)*. La Editorial Letras Cubanas anuncia para el 2010 un tomo con cinco de sus piezas teatrales.

¡Ay, mi amor!

Una *descarga* de Adolfo Llauradó

Revisión, dramaturgia y cotejo: Norge Espinosa Mendoza, sobre testimonios y poemas de Adolfo Llauradó, fragmentos de Shakespeare y Chéjov.

Ahora estoy lejos de ti,
pero algún día te veré,
y desde entonces ya no habrá
que dudar ni que llorar
porque el amor solo andará.

Todo será felicidad,
veo el futuro en ti y en mí.
Triste ha sido el tiempo
que he tenido que esperar,
y hoy tan solo pienso
en verte aquí,
en ser feliz,
y así,
juntos los dos.

Ahora estoy lejos de ti,
pero algún día te veré,
y desde entonces ya no habrá
que dudar ni que llorar,
porque el amor solo andará,

Algún día, canción de Pablo Milanés,
en la voz de Elena Burke.

FOTOS: LUIS ERNESTO DOÑAS, PREMIO *TABLAS* DE FOTOGRAFÍA 2008

¡Ay, mi amor! es la traducción a estructura teatral de una larga grabación que a inicios de los años noventa realizara el gran actor cubano Adolfo Llauradó, con la esperanza de que sobre esos recuerdos y confesiones pudiera levantarse un monólogo, el monólogo de su vida, mezclada a tantas otras existencias teatrales y no, de la Cuba que fue suya. Ese monólogo, pese a varios intentos, no se produjo nunca. Jacqueline Meppiel, viuda del intérprete, guardó celosamente esa grabación, de la que dio a conocer fragmentos en un disco-libro que distribuyó entre amigos y colegas de Llauradó, en el cual, además, aparecen varios de sus poemas, fotografías y recuerdos de sus fieles. Con todo eso en la mano, Jacqueline se dirigió a Carlos Díaz, para que fuera Teatro El Público, con el cual colaboró Adolfo, el encargado de cumplimentar ese deseo. Me reservo los comentarios que todo ese material, unido a los fragmentos no incluidos en el disco, me produjo al llegar a mis manos: una historia demasiado visceral y desgarrada en la que muchos elementos comprometían a quien ahondara en ella mediante estrategias no usuales en el tan poco confesional teatro cubano. Gracias a la persistencia de Jacqueline, a las sugerencias de Carlos Díaz, y a la búsqueda de otras referencias (Chéjov, Shakespeare, Piñera; visibles o no en el libreto final, como las canciones del temprano Pablo Milanés que me acompañaron durante cada noche de reescritura, en la voz inimitable de la Burke), i*Ay, mi amor*! encontró su estructura no convencional, más atada a la defensa de su carácter de descarga que a las convenciones del monólogo o la pieza *bien faite*. Sospecho que para algunos funcione como un insólito ejemplo de dramaturgia espectacular, tan rara en nuestras antologías o revisiones de lo escrito para la escena, extraño incluso para quienes se dicen devotos de lo novedoso. Para mí, incapaz de fijarlo como una mariposa bajo el cristal, incluso ahora, es un acto de fe en el teatro cubano mismo: una manera de reescribir y exigir su verdadera historia. Agradezco por el arduo reto a Llauradó, a Jacqueline, a Carlos Díaz. Al equipo de trabajo: Osvaldo, Ismercys, Roberto, la nueva familia de Teatro El Público. Y a Léster Martínez, que tuvo el dificilísimo acto de crear su propio Adolfo Llauradó, su rostro en el rostro de un espejo que nos mira, como aquel puesto al fondo de *La noche de los asesinos*.

¡Ay, mi amor!

Espacio vacío, cerrado en negro. Un espejo al fondo. En la escena, maletas de distintos tipos y texturas. En proscenio, un niño Jesús de madera. El actor al centro. Su cabeza es la calavera de Yorick. Se representa Hamlet.

1

Elsinor. Hamlet. La sombra del Padre.

¡Ángeles de piedad, ampárennos! Yo te invoco, rey, padre, soberano de Dinamarca… ¿Por qué tu sepulcro, en el que te vimos quietamente depositado, ha abierto sus pesadas mandíbulas para arrojarte otra vez? ¿Qué puede significar que tú, cuerpo difunto, vuelvas a visitar los pálidos fulgores de la luna? Y nosotros, pobres juguetes de la naturaleza, ¿hemos de contemplar tan horriblemente agitado nuestro ser con pensamientos más allá del alcance de nuestras almas? ¡Mi destino me llama a voces! ¡Suéltenme, señores! ¡Atrás, digo! Sombra de mi padre, ya te acompaño.

Una salva de aplausos. Elsinor se deshace.
En el espejo, aparece Adolfo.

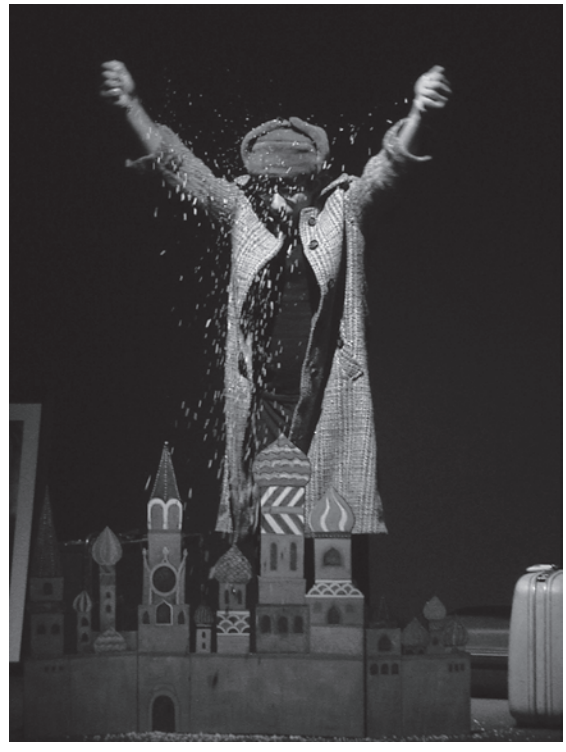
2

Mira, yo era muy chiquito, pero empecé sabiendo que yo era actor. Yo era tan chiquito cuando me interesó toda esta mierda del arte… Yo tenía ocho años nada más, era un niño al que había que envolverlo en una frazada para sacarlo a hacer el Chuti. Yo no sabía ni leer, pero lo intuía todo, y decía el bocadillo de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Y lo decía bárbaramente bien: ¡quiá! Creo que por ahí me convertí en actor, porque era la época donde yo sufría ya grandes cosas, todas las angustias de mi madre, mi padre. Yo salía de la casa queriendo ser actor, justo para sentir los tiros del Moncada. (*Entre las maletas, aparece el Cuartel Moncada. El niño Adolfo juega con soldados de madera.)* Yo no sabía que esos tiros significaban los ojos de Abel, ni la muerte de tanta gente linda, yo era un niño. Mi madre me llevaba de la mano, y a mí no me gustaba que me llevaran así, yo quería ir siempre suelto. Y en ese momento me agarró más fuerte, porque sonaron los tiros. Yo iba con mi madre, y lo sabía, a pegarle los tarros a mi padre. Y fue un día exacto, justamente, cuando mi padre llegó a la casa donde mi mamá se estaba acostando con el que luego sería mi padrino. Y me dieron la posibilidad de ser el mentiroso más grande del mundo, porque, por la noche, en una fiesta familiar, mi padre me dijo: «Adolfo» Adolfo no, Toto, entonces a mí me decían Toto. «Toto», dijo mi padre: «¿tú viste que tú mamá se estaba acostando con tu padrino?» Y yo le dije: «¡Eso es mentira! ¡Mentira, mentira, mentira!» (*Abraza al niño Jesús.*) Ahí me convertí en actor.

Un poema de juventud

Pienso que yo soy joven, vivo, elocuente,
Sin experiencia y locuaz,
Totalmente loco ante la vida,
Con espíritu y sexualidad sencilla.

Los caminos se abren ante mí,
Reprocho lo que hice sin deseo,
Y deseo lo reprochable que no hice…



3

Todo fue tan absurdo a veces. Una noche, porque yo me vestía de forma muy extraña, me metieron un día en una máquina y me llevaron preso toda la noche. Válgame que yo tenía conmigo *El pequeño príncipe*, a Saint-Exúpery, y me pasé toda la noche leyéndolo en la estación de policía. ¡Válgame eso, que me dio una fuerza y acabé dándole golpes a esos tipos, y cuando acabé, yo era el Pequeño Príncipe! Me sacaron de ahí y después me dieron hasta café, porque aquello era una injusticia total. Todo porque yo me ponía un pañuelo aquí, en el cuello, y eso no era bien entendido. Y dijeron: «este es homosexual, y este es homosexual, y este, y este». Y nos recogieron como a diez o doce. Esas cosas, ¡no voy a admitirlas! No vamos a dejar de reconocer que aquí hubo una UMAP, aunque la gente quiera olvidarse a veces que la UMAP existió. ¡Por unos estúpidos de aquí! ¡Pero sí existió! Y también se acabó, como se acaban las cosas malas, como se arrancan las hierbas malas… Yo quiero decir que no es por hablar mal de la Revolución. Sin la Revolución, yo no existiría.

4

Ahora no sé, a lo mejor tengo que esperar un ratico para decir más cosas lindas de la Revolución. Ay, mi amor, yo he pasado demasiado, yo he pasado tantas cosas que si no fuera revolucionario, yo sería otro de los disidentes que se han ido de este país. Por ejemplo, es que a mí no me dejaban salir. Desde el año 1968. Pude salir por primera vez en 1979: once años de mi vida ahí gastados, y pensando siempre: «¡coño! ¿Es que no tiene confianza la Revolución en mí?» Al final, salí. ¡A Moscú! (*Se levanta, entre las maletas, el Kremlin. Una voz anuncia*.)

/Atención, señores pasajeros.
Cubana de Aviación se complace en anunciar la salida de su vuelo hacia España, correspondiente a la mañana de hoy. Con destino en el aeropuerto internacional de Barajas, el vuelo tendrá un estimado de ocho horas, durante las cuales usted será atendido por nuestros mejores empleados. Disfrute su trayecto hacia Europa llevándose los mejores recuerdos de nuestro país, y recuerde, para su próxima visita, elegir siempre a Cubana de Aviación./

(*Por Vershinin:* Las tres hermanas). Sí. En Moscú estudié, en Moscú entré en el servicio y residí allí bastante tiempo. En realidad, las recordaba poco, sólo sé que eran tres hermanas, Raquel Revuelta/Ana Viñas/Martha Farré. (*Con las maletas*.) Y después, salí, salí constantemente. Cada dos meses tenía un viaje, y por eso conocí el mundo entero. Pero la falta de respeto que hubo conmigo; eso no se lo voy a perdonar a nadie. ¡A nadie!

Un tema de Pablo Milanés,
en la voz de Elena Burke: *Estás lejos*.

Estás lejos
y puedo ver
tu figura
ya por doquier.
Me atormenta
sólo el pensar
que me quieras
abandonar.

Nunca he querido
hasta temer,
si esto es amor,
hallar nuevas emociones,
sentir todas las sensaciones
que a tu alma no pudieron ir,
amor.

Estás lejos
y creo ver
tu figura
ya por doquier.
Si me has hecho sentir este amor,
se merece que estemos los dos
siempre unidos en la eternidad
y jamás
separarnos jamás.

5

Ay, Dios mío, cuántas cosas se me olvidan… La memoria es tan trágica… Se me ha olvidado toda mi memoria. Pero yo luché, luché y luché. Luché hasta un punto en que tomaba whisky con champán rosado, en casa de Teté Machado, una mujer que también se tuvo que ir del país. Y era la mujer más bella de este país. Yo vivía en casa de ella, y la vida entre nosotros era muy linda. Hacíamos el amor de vez en cuando, pero sin hacer el amor… Y se fue del país con una cartera… Fue la mujer que, además, el día en que se dijo que Camilo había aparecido, salió conmigo en su convertible, un Chevrolet del año, y nos fuimos por ahí, a gritar que Camilo había sido vivo. Y salieron caravanas, en La Habana, en Cuba, caravanas de carros y camiones, a gritar: «¡Camilo vivió, Camilo está aquí, Camilo está vivo!» Nos mintieron, pero como uno es una persona que cree en las cosas, cuando alguien dio la información de que Camilo había vivido, yo lo entendí y salí corriendo a dar gracias a la vida, a la Revolución, a todo el mundo…

En el espejo, se dibuja una barba imaginaria.
En sus manos, una diminuta bandera cubana.

6

Ay, qué lindo, cuando en aquella época yo no me afeitaba para dejarme la barba, y la barba nunca me salía. ¡Nunca! Yo quería ser un barbudo, como el Che, como Fidel… ¡Qué lindos eran esos hombres! Y yo quería que me saliera la barba porque quería ser como ellos. Al Che nunca le salió la barba completa, pedacitos nada más. De esa persona, sí, yo me enamoré. Cuando uno dice «enamorarse», de amor, de privado, de sentido, eso es lo que quiero decir. «Mi asere, yo me estoy enamorando de ti por toda tu historia, por toda tu memoria…» Me enamoré de tantas cosas que había en ti, Che, que nunca supe si estaba enamorado de ti o del pensamiento que yo tenía de ti. ¡Ay, Dios! ¡Qué despierto quisiera que estuvieras para explicártelo todo! Tengo tantos deseos de que aún un hombre como tú esté despierto! Creo que sería la única forma de poder hablar, y sería contigo…

Una marcha militar, un discurso en la voz del Che y después un guaguancó.

7

Yo llego a La Habana con una tristeza tremenda. Porque llego en un momento terrible de Batista, un 4 de septiembre, que era una fecha de él. Y esto no lo sabe nadie, llego a La Habana porque mi madre vendía juegos de cama, bordados con hilo, para poner en la cama, cosas bordadas: éramos muy pobres. Y mi madre vende tres juegos de hilo, ¿tú sabes a quién? ¡A Chaviano! El tipo que le sacó los ojos a Abel Santamaría. Con ese dinero es que yo vengo a La Habana, y eso me denigra de una forma espantosa. A mí eso me da mucha tristeza. Pero, yo siempre con mi complejo de Edipo y toda la bobería esa que uno tiene. Seguí fiel a mi madre, fiel hasta el final. Carmela. Mi madre se llamaba Carmela. Bueno, Carmela no era una persona, Carmela era el título de un guaguancó. Yo la divorcié de mi padre, y después la puse con un camionero. Un camionero que la llevaba, pobrecita, por todos los lugares del mundo, y ella, ¡encantada! Se hizo pantalones nuevos, se hizo una cantidad de ropas lindas para ser camionera ella también. Era preciosa. Un día se desbarató en un camión con su camionero. Y cuando yo la vi, llena de morados, así en la calle, le dije: «Mamá, ¿qué te pasó?» Y ella me dijo: «¡Ay, mi´jo, son las locuras que estoy haciendo!» Compramos tres botellas de ron y nos emborrachamos juntos. Y la última vez que yo la vi, entonces me dijo: «Mi amor, te pido una cosa: tú vas a ir a España, yo nací allí, pero hace cincuenta años que no voy allá. Tráeme algo». «¿Qué tú quieres que te traiga?» Y me dijo: «una mantilla». «¿Una mantilla, mamá?» «Una mantilla sevillana.» Y cuando llegué a Sevilla le compré la mantilla, pero cuando regresé, estaba la mantilla pero no estaba la mamá. Se había muerto. Se había hecho leña. ¡Y la enterraron con tres zapatos! Y cuando fui a la exhumación, tenía esos tres zapatos y no tenía la mantilla… Pero yo le puse la mantilla en los huequitos, se la puse y la enterré con mantilla y todo. Y se murió. (*Por Hamlet*.) ¡Ah, pobre reina! Yo la conocí, deja que la vea. Mil veces me llevó a cuestas, y ahora, ¡qué horror siento al recordarla! Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuántas veces. ¿Qué se hicieron de tus bromas, tus canciones, tus momentos de buen humor, que hacían saltar en una carcajada a toda la mesa? Reina desventurada, ¡adiós!

8

¡Y sigue Adolfo pa' alante! ¡Y arráncate la vida! Es que parece que yo nací con el pie derecho. El pie derecho es muy lindo, y más el mío, que tenía empeine, un empeine gigantesco que lo descubrió Alicia Alonso! Y aquí en La Habana yo hice de todo, de todo, de todo… Mi mamá me decía: «¡Hay que buscar dinero, hay que buscar dinero o nos vamos pa' Santiago!» Y yo ni muerto volvía pa' Santiago. Y yo salí a buscar dinero, y me metí en un prostíbulo, a acostarme por dinero. Yo era el muchacho lindo, flaco y largo que encantaba a los demás. Y me acostaba con hombres, con mujeres, con lo que fuera, para tener tres pesos que llevar a la casa y comprar comida. Llegaba y decía: «Ramón, ¿qué debo hacer hoy?» Y Ramón me decía: «¡dale!» Y un día Ramón me llama y me dijo: «hay una persona que quiere acostarse contigo». Pero no era una, eran dos personas: Marlon Brando y Tennessee Williams. En la calle Vapor número catorce. Ahí me acosté con Marlon Brando y Tennesee Williams a la vez. Nosotros nos acostamos, y afuera oíamos a una mujer que sonaba un látigo gigantesco. Y de ahí me fui con Marlon Brando al Cabaret Sierra, a tocar tambor, porque él se quedó enamoradísimo de mí, se quedó fascinado conmigo, quizás por mis instintos de actor, por mi ternura, quizás. Cuando yo le cuento esto a mis amigos, no lo creen, se ríen y no me lo creen. Y es tan bonito, porque además, esa noche, cuando me pagaron cinco pesos esa noche por acostarme con Marlon Brando y Tennessee Williams yo invité a un amigo mío que está ahora en los Estados Unidos, a comerse un bistec ahora mismo. «Mi hermano, vamos a comernos un bistec.» Y nos fuimos a un restaurant a comer, y lo disfrutamos muchísimo. Y yo le dije: «mi hermano, ¡este bistec está hecho por quien tú sabes, está hecho de quien tú sabes y quien tú sabes…!» Preguntáselo a mi amigo, a Osvaldo A…, que ahora está en Miami.

¡Ya! Yo creo que voy a esperar a mañana para decir otras cosas, porque hoy… hoy está haciendo un día bastante tranquilo, con una situación bastantemente terrible… porque aquí está un socio mío. Yo lo quiero… ha decidido irse del país y yo lo respeto… se va. Pero está aquí ahora conmigo y va a estar siempre. Yo estoy seguro de que aunque se vaya va a estar conmigo aquí, siempre. (*Por Hamlet*.) ¡Dadme un hombre que no sea esclavo de sus pasiones, y yo lo colocaré al centro de mi corazón; sí, en el corazón de mi corazón, como te guardo a ti!

9

Yo empecé sabiendo que yo era actor. A mí se me ocurrió porque un día empecé a cantar en mi casa de Santiago. Canté y dije: «¡ah, yo soy artista!» Así que seguí cantando y acabé por hacer un trío que se llamaba «Las Tres Jotas», porque éramos Jorge Luis, Julio, y yo, que me llamaba «Jadolfo». (*Un tema de Los Zafiros:* Mis sentimientos). ¡Las Tres Jotas, a comerme el mundo! ¡Era una mierda, una clase de mierda, aquel trío sonaba tan mal como tú no tienes idea! Pero insistí, insistí, insistí, hasta que de pronto me descubrí que yo llego aquí a La Habana!

Un tema de presentación de radionovela, años cincuenta, en una emisora cubana: El collar de lágrimas.

10

Mi vida casi siempre ha sido una mentira. Yo le dije a mi mamá que Gina Cabrera me había mandado a buscar. Y yo inventé hasta la tarjeta de Gina Cabrera, y cuando llegué a La Habana, y Gina me vio, me dice: «¡ay, si te estaba esperando!» Todo me ocurrió muy fácilmente. Y entonces me probaron en la televisión, y de pronto, ¡ya! Yo era el primero de la televisión. Y yo no era más que un muchachito, tan bonito, tan liiindo… Yo era el Dios de la gente. Pero todo el mundo me decía El Chino. Llegué, y lo primero que hice fue protagonizar un programa, se llamaba «Así comenzó la historia», y lo dirigía Vázquez Gallo. Ese fue mi primer programa. Pero como yo veía la televisión en Santiago de Cuba, que era transferida después de una semana, me puse siete camisas en el programa. El macheo ahí nunca existió, porque yo salía de la cocina para la sala con otra camisa. Y después rompí una lámpara, porque yo era un actor muy vital, y tengo brazos muy grandes. Brazos, no, ¡yo tengo remos! Hasta que de pronto, un día, me dicen: «Adolfo, tienes que hacer esto». Y yo dije, «voy a hacerlo». Y era la última novela que escribió Félix B. Caignet, el autor de *El derecho de nacer*, pero esta se llamaba *Pobre juventud*. Y yo hacía el muchacho malo de la casa. Ya yo tenía mi contrato de ciento veinticinco pesos mensuales y me dije: «coño, ¡tengo que defender!» Y era el día final, y se apareció todo el ejecutivo de aquella corporación, de Crusellas, a verme, con el mismísimo Félix B. Caignet. Y ahí estaba yo ahí, maravillosamente bien actuando, y me quedaban dos bocadillos que decir nada más, que era además el mismo: «muchas gracias, señor Fonseca, muchas gracias». Y se acababa la novela. Y en el momento final, me pongo tan nervioso que dije «muchi grici, muchi grici, chu chu chu, muchi grici».

Estupor. Salida intempestiva. Comerciales. Intermedio. Adolfo regresa, con un cigarro, la última de las siete camisas anudada al cuello.

11

Y salí corriendo por la puerta, y desaparecí, y nunca más me volví a aparecer por CMQ hasta tres meses después. Es que es demasiado triste… es demasiado triste ser actor. Creo que la carrera del actor es una de las cosas más horribles de este mundo, creo que hay algo dentro de nosotros que es espantoso. Cuando uno es falso, entonces ya uno no es actor. En la vida, todos podemos ser falsos y verdaderos, pero un actor no puede ser falso jamás en la vida. (*Muerte repentina. Se incorpora con otra dinámica.*) Yo soy una persona imperfecta, totalmente… mira, si tú me dices: «¿cómo se hace un sentimiento?», yo lo hago, pero yo no sé cómo hacer un tornillo, ni desbaratar un tornillo. Yo soy un estúpido ante esas cosas, yo soy torpe, yo no sé sembrar una mata. Si el hueco está hecho yo la siembro, pero, ¡abrir el hueco! Yo sé sembrar, pero no sé abrirlos… Qué absurdo, Dios mío… ¡Yo no quiero ser falso, coño! Uno tiene que creer en todo lo que hace, y si yo me muero, me muero de verdad. No se puede ser falso en eso, ni en el amor. Digo: yo creo que son las dos cosas más importantes de mi vida: el amor, y la actuación.

Mírame un poco con detenimiento.
Queda un poco de luz,
O el travieso hecho de ser vivo.

Mírame y encontrarás
Que me he ido disolviendo
Entre la espuma, el ron,
Y las miradas ausentes de los muertos…

12

Mi abuelo era el borracho más grande de toda la vida. Cogió a mi pobre abuela: Virtudes, se llamaba ella. Y entonces parió a Carmela, a Antonio, los parió en España… Y mi abuelo vino para Cuba, y los dejó allá hasta que les mandó un pasaje para que vinieran para acá. Pero mi abuela cogió un barco equivocado y cayó en Brasil. Y como no tenían dinero para venir para acá, volvieron para España hasta que mi abuelo hizo un dinero aquí en Cuba comprando un jardín. Y mi abuelo compró un caballo, y fue al puerto de Santiago de Cuba a esperar a mi madre, a mis dos tíos y a mi abuela Virtudes en un quitrín que se compró. Después yo pasé muchísimo en ese quitrín cuando yo era niñito, porque padecía de asma, y mi abuelo cogió un empecinamiento para quitarme el asma. Y me llevaba en el quitrín a Santiago, desde el Caney, donde vivíamos nosotros. ¡El Caney!

Los Matamoros cantan un tema de Félix B. Caignet.

Después de un viaje en ese quitrín, un día, se me quitó el asma. Yo tenía como seis años, y ese día nos empapamos de lluvia, y cuando llegué a la casa, me metí en un tanque de agua, así, ¡blup! Y hasta ahí. De ese día para adelante ya nunca más me dio asma. Pero déjame continuar la vida de mi abuelo: él tenía ese jardín, y un día llegó mi padre para comprar un ramo de flores para la que era su novia. Pero llegó, vio a mi mamá, y se enamoró inmediatamente de ella. Mi abuelo los casó. Y después de eso, vendió el Jardín de los Cerezos, y se fue para una finca, que luego vendió y compró una bodega, en la calle Padre Pico. Pero a mi abuelo le encantaba jugar dinero, beber mucho, y lo fue perdiendo todo, todo, todo, hasta que terminó en la casa nuestra, con todos los hijos, porque hubo que traer a todo el mundo para la casa. (*Por Hamlet a Polonio*.) Te había tomado por alguien más elevado; sufre ahora tu suerte. Ya ves cómo tiene sus riesgos el ser demasiado oficioso.

13

Aquella casa era tan bonita. Aquella casa con una tabla que dividía la casa de la otra casa… Las tablas tienen un huequito, lo empujas, y ¡pam!, sale el huequito de la madera. Yo tenía doce años. Y metía mi pitico por allí para que la muchachita que estaba allá atrás en la otra casa le diera besitos al pitico mío. Después nos hicimos novios. Era tan lindo… A los doce años, hicimos el amor ella y yo. Y se despareció… Todo muy bonito, y fue a través de la pared. ¡Nunca la vi presente! Me da gracia, además… (*Por Hamlet a Ofelia*.) ¡Vete a un convento, vete! ¡Adiós! Y si te empeñas en casarte, cásate con un tonto, porque los hombres avisados saben muy bien qué clase de monstruos hacen ustedes de ellos. ¡Flores para una flor!

14

¿Si yo elegí en mi vida? Yo creo que lo único que he elegido en mi vida es ser actor. Pero si he elegido algo lindo en la vida, que me ayude a vivir, es a ti, te he elegido a ti. He elegido tener amigos… Pero no he elegido tener las uñas lindas, como quisiera tenerlas, eso no lo elegí, me lo impusieron en la vida. He elegido comerme los frijoles negros porque me gustan mucho. Y, sin embargo, no puedo comer dulces. No me gusta la natilla, odio la natilla, y la gente siempre me dice: «¡come natilla!». Yo ni muerto me puedo comer la natilla. Sin embargo, me gusta mucho el tango. Si yo pudiera escoger una música en mi vida, sería el tango. No sería jamás la música española, aunque mis padres sean de allá. Las castañuelas, ¡las detesto! El bandoneón… Lo hago lo mismo con una lámpara. Como ayer, que hice el bandoneón.

Canta un poema suyo como un tango de Goyeneche.

Todo se vuelca,
No hay un golpe necesario
Que te abrume y entender
Que todo está revuelto.

Hay un cerebro que se vende
En cualquier parte del mundo,
Hecho al punto
Del susto de la muerte.

Todos se vigilan
Sus pies y sus manos
Coincidentes de diez en diez.

Pero los diez mandamientos se cagaron
En los tuyos y los míos
Y nos hicieron trizas.

Voy, algún día, una hora
Del silencio de Dios
En que no creo.

Aplausos en Elsinor. Truenos.

15

Yo soy capaz de entender todas las críticas del mundo que se hacen a este país, pero soy capaz de rechazarlas todas cuando no están bonitamente dichas. Yo soy un tipo que soy más fuerte cada día, cada día más cabrón, cada día más tremendo. Me siento mal por no haber participado realmente, activamente, revolucionariamente en las cosas. Yo vivía en Santiago de Cuba, me fui en el cincuenta y seis, en el momento más duro de la lucha, y no participé. Y creo que perdí una etapa de mi vida monstruosa, yo hubiera sido un tipo bárbaro. A lo mejor sería ahora hasta mayor. No mayor de edad, sino mayor de estrellas, con galones. Pero me dediqué a ser artista, y un artista no está considerado para ser mayor. Tendría medallas. Sí, tengo algunas: ¡medallas de la cultura! (*Un machete que saca de una maleta*.) ¡Dame un trago de ron!

Aparece la Sombra del Padre.

16

Un día le dí golpes a mi padre… Le entré a golpes. Yo le decía: «mira, papá, yo lo he hecho todo por ti». Porque cuando yo casé de nuevo a mi mamá, llevé a mi papá a vivir conmigo. «Esta casa es tuya, papá, haz algo. No te pongas como un tonto a mirar… Haz algo, riega las matas, haz algo por la vida.» Pero él cobraba su dinero, y se lo gastaba con esas mujercitas que se encontró después de los sesenta y de los cincuenta. Y un día me metió a una mujer en la casa y yo le dije: «pero, ¿esa mujer qué hace aquí?» Y le entré a golpes, porque me fue arriba a darme golpes. Y yo no entendía que mi padre me pudiera dar golpes. Pero como él nunca fue un padre de verdad en toda su vida para mí, decidí que le iba a entrar a golpes a él también. Y le entré a golpes. Y después… me dio una tristeza espantosa… (*Por Hamlet*). ¿Vienes acaso a reprender la negligencia de tu hijo, que tardo en la oportunidad y en la vehemencia de la pasión olvida el ineludible cumplimiento de tus mandatos? ¡Ved cuán pálido deslumbra! ¡Mirad allí! ¡Mi padre, con el traje que usaba en vida! ¡Vedlo en este momento salir por el pórtico!... Y después le pedí perdón, le di besos, lloré, y me fui a dormir. (*Por Hamlet*.) Dormir, dormir, tal vez soñar… Es que yo nunca tuve padre realmente. Y es algo muy triste, para cualquier persona, no tener padre…

17

Hay una cosa que te voy a decir, Jacqueline… Cuando yo viajo contigo, o sin ti, a mí me da un susto muy grande, mi amor. Y yo siempre quiero venir antes. ¿Tú no sabes por qué? Porque siempre pienso que algo se acaba, que algo se me muere, que algo se me perdió. Que algo no tiene sentido si no estoy aquí cuidando lo tuyo y lo mío. Siempre busco la forma de venir corriendo antes que tú, para recobrar lo que se me ha perdido, para reencontrarme con los muertos, para buscar algo… Ya tú lo sabes, me descubriste el secreto y me dijiste: «no, ahora en junio, tú vienes antes».

18

Yo creo que la gente debe nacer al revés: uno tiene que nacer con ciento veintrés años e ir bajando, pero sin experiencia, y cuando uno llegue a catorce años con toda la experiencia de la vida, es cuando uno debe ser un ¡bárbaro! Porque doce años y toda la experiencia de ciento y pico de años, ¿quién le va a hacer cuentos a uno? ¡Nadie!

Un poema: Pequeño testamento. Hamlet con los enterradores.
Las maletas son un cementerio.

Mis órganos vitales: riñones, vesícula, hígado, etcétera,
a quien le haga falta, siempre que no lo dañen.
La caja del pecho, con mi corazón, a Jacqueline.
Mis pies, a un recordista mundial.
Mis ojos a la vida por haber visto tanto.
Mi erizamiento me lo llevo porque no sé cómo es allá.
El olor va conmigo
y el silencio me acompañará por nunca decir lo que vi.

19

Porque además, hay una cosa en la vida: yo no sé si la gente se lo pregunta: yo no quise nacer. A mí me parieron. Yo no pedí permiso para venir al mundo. A mí me sacan, me traen, por obra y gracia del espíritu de mi papá y de mi mamá, ¡y pam! Pero si yo no pido nacer, ¿por qué entonces tengo que morirme algún día? ¡Eso no me da la gana! Yo no quiero morirme, si ya conocí esto aquí, yo no sé lo que

pueda pasar allá! ¡Ni muerto! Y como ahora soy marxista y no creo en ningún más allá, ni en los sueños, ni en Dios, ni en el sepulcro, ¿por qué cojones me tengo que morir? Voy a hacer una protesta total ante la muerte y le voy a partir la guadaña! ¡Porque no me da la gana! A mí me angustia la muerte horriblemente. Yo no la entiendo, jamás voy a entender la muerte en toda mi vida. ¿Tú te imaginas que tú, en la vida, no veas más a las personas que quisiste? (*Canta el nombre de sus amigos y parientes más queridos.*) Que se te muera un amigo, un hermano y tú digas: «¿nunca más en la vida voy a ver a esta persona?» Es algo terrible, inhumano…

Canta Tardes grises, sobre una versión de Omara Portuondo acompañada de guitarra.
Termina cantándolo la voz de Adolfo, distorsionada en la grabación.

20

La voz de Adolfo.

Jacqueline, Jacqueline… Cuando yo me muera… tú me vas a enterrar aquí en el patio, ¿verdad? ¡Nunca me entierres en el cementerio, nunca! En el patio, mi amor, aquí, en el patio, lleno de tierra, envuelto en tierra, mi amor, es la única forma de purificar mi vida….

Un poema final: EPD

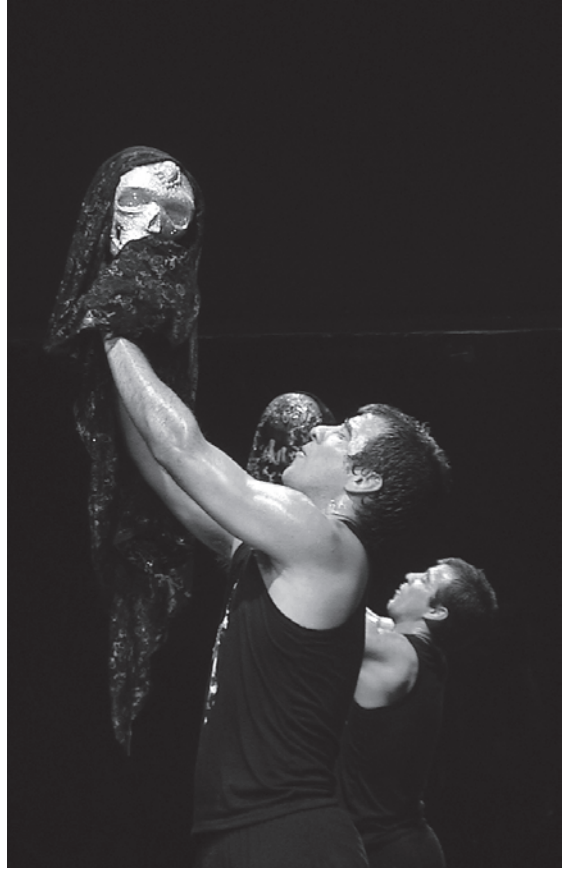
Aquí, dicen que descansa Adolfo Llauradó,
buena gente,
casi no descarado,
pero con un corazón tan lindo
que nunca sirvió para trasplante.

Aquí yace Adolfo, que siempre se arrepintió de sus pies grandes,
pero nunca de su corazón del mismo tamaño.

Aquí yace Adolfo,
que sale todas las noches de su tumba
a ver a Jacqueline
y a todos los amigos que por lo que hace no conciben sueño.

Aquí yace un hombre que nunca se arrepintió de lo que hizo.
Su único arrepentimiento es haberse muerto.

En el espejo, el actor está vestido con un uniforme de instructor de arte.
Lee el poema en la tumba.
Toma el último trago de ron.
Camina con una de las maletas hasta el fondo.
Se funde con el espejo.
Aplausos. Aplausos. Aplausos.



Ay, amor
que te vas
como ave fugaz,
y el plumaje lo deja
donde se anidó.
Ay, amor que te vas,
esperando encontrar
lo que nunca has hallado
ni hallarás.

Érase un camino muerto por los años
y el dolor.
Es el camino
no poder caminar.
Lo ataban al cruel destino
de esperar,
de esperar.

Y llegó un manantial,
cauce joven de amar
y se puso a regar
lo que murió.
Ni el amor ni el olor
de agua fresca de amar,
pudieron impedir lo que pasó.
El manantial se secó.

El camino se murió.

El manantial, canción de Pablo Milanés,
en la voz de Elena Burke.

FOTO: GRETHEL DELGADO

«Nada menos que el bastón en que apoyó su persona el general Molinet».

Luis Enrique Valdés Duarte

Soy una mujer con suerte

VOY A SER HONESTO. NO EN*trevisté a María Elena Molinet. Llegué cuando el sol de la mañana, todavía amable, hacía sombra de jazmines en la entrada de la casa. Abrí la reja. No es un adorno ahora, es verdad que entonces cruzó por mi frente el verso de Retamar: cuando se abre la reja de tu jardín, María Elena… Bajo la luz húmeda y verduzca del jardín profuso,*[1] *esperé por mi gran amigo Jesús Ruiz. Tuve esa suerte. Jamás permite que alguien lo espere. Cuando se abrió la puerta, entramos juntos al escenario de su sala. Vivimos lo que ahora la memoria procura remedar aquí para los otros. No hicimos una sola pregunta. Dimos los buenos días y nos sentamos. Silvia, amabilísima, trajo agua, café, chocolate, galletas de trigo y té de flor de Jamaica. Nada, en absoluto, desmiente que estuvimos en el teatro, viendo una función alucinante. Es por eso que no puedo ofrecer el texto de una entrevista, sino este libreto: atrevido y necesario reajuste del que ese día vimos en escena Jesús y yo.*

Soy una mujer con suerte

Un soliloquio de María Elena Molinet

Habitación blanquísima del interior de la casa...[2]

[…] mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.[3]

En la pared de la derecha hay suspendida una delicada corona de Oshún. Debajo vuela una paloma negra de madera, magnífica peineta africana. A la izquierda, Oggún oxidado, vertical, digno... Enfrente, Santa Lucía y San Rafael, antiguos y bellos, para vivir mucho tiempo… y para ver. Sentada en su sillón escandinavo, de brazos cómodos como una montura mambisa, María Elena sonríe. Al lado de su sonrisa, un bastón. Nada menos que el bastón en que apoyó su persona el General Molinet.

Familia mambisa

Soy una mujer con suerte. Fíjate, hoy es 10 de octubre. Pues yo tuve la suerte de que, cuando tenía ocho o nueve años, mi abuela me hablara del 10 de octubre. Ella lo vivió, era bayamesa y huérfana. La cuidaba una familia de regular economía, más o menos acomodada, porque sus apellidos eran Ramírez de Arellano Ramírez de Arellano y Figueredo. Ya muy viejita, me contaba el alboroto tremendo que hubo. Al poco tiempo, mandaron a salir de la ciudad. A ella y a sus dos hermanos mayores los sacaron de Bayamo porque le habían pegado fuego. Con un bultico, entre un grupo de gente, así como aparece ahora en los dibujos, se fue a otro pueblo, no sé si de Holguín. Ella se paró y miró para atrás, vio la ciudad en llamas y empezó a llorar. Yo le preguntaba: abuelita, ¿qué tú sentiste? Y ella me decía que estaba aterrada, claro. Tuvo que ser horrible, a pesar de que estaban conscientes de lo que es-

FOTOS: CORTESÍA DE MARÍA ELENA MOLINET

De la investigación para el diseño de vestuario del filme *Baraguá*
«Con un bultico, entre un grupo de gente, así como aparece ahora en los dibujos...»

taban haciendo. Es una fecha que me sobrecoge mucho porque cuando era niña, una persona que lo vivió me lo contaba. Hoy se cumple. ¿Eso es tener suerte o no es tener suerte? Luego creció, se casó con un hacendado y tuvo doce hijos. Mi madre era la mayor cuando estalló la Guerra del noventa y cinco y recordaba siempre que habían entregado la tierra y los caballos y se habían ido a la manigua. Mamá también me contaba cómo ella experimentó la Guerra. Primero mi abuela y luego ella. ¿Eso es tener suerte o no es tener suerte? Cuando me pidieron que hiciera *Lucía* y me dijeron que el primer cuento era sobre mambises, que el segundo, sobre los años treinta, que viví yo con quince años y me marcaron mucho por diversas razones, y que el tercero era sobre la Revolución… bueno… me volví loca con la película. Al poco tiempo me hablaron de *La primera carga al machete*, la segunda película de mambises. Total… que ya he hecho cinco películas de mambises. Tuve esa suerte… ¿Eso es tener suerte o no es tener suerte?

Querida Chaparra

No dejo de hablar de Chaparra, mi tierra de Oriente. Soy oriental de pura cepa. Me sacaron de allí con un año y medio pero adoro Chaparra. Vinimos para La Habana porque mamá se fajó con papá por problemas de faldas y cargó con los dos muchachos, conmigo y con Charles. Aquí nos recibió el Capitán Valdés Miranda, mi padrino, un mambí, amigo de mi padre, el General Molinet, que se quedó allá más tiempo de administrador. Nos acogió aquí muy bien, en un hotel, hasta que nos consiguió una casa por La Víbora. Casi toda mi infancia transcurrió allí y estudié en el Colegio de Lourdes. Pero todos los años, dos veces: en pascuas y en vacaciones, mamá nos llevaba a Chaparra y se lo agradezco enormemente. Los momentos más felices de mi niñez fueron los que estuve en Oriente. Aquí estaba en la escuela de monjas que era muy aburrida, allá tenía como catorce primos y me soltaban. Disfrutaba mucho correr y brincar de casa en casa con todo aquel muchacherío. Recuerdo que la hermana segunda de mamá, Bienvenida, estaba casada con un sobrino de Octaviano Ochoa, un guajiro riquísimo, dueño de un pueblo que se llamaba Uñas. Las calles estaban sin asfaltar, eran de tierra roja. Imagínate lo que era llegar a un pueblo donde todo el mundo fuera familia o conocido, donde yo podía correr libremente… ¿Quieres algo más feliz que eso? La azúcar prieta, como está sin refinar, se pone dura. Cuando ha estado húmeda y se seca, parece piedra. Como mamá me educaba muy rígidamente, no había para mí cosa más sabrosa que chupar escondida una piedra de azúcar prieta. Recuerdo que nos llevaban a ver cómo se viraban y se enganchaban los carros de caña. Cuando estaban detenidos, sacábamos los trozos de caña, que iban muy bien organizados contra unos palos, los robábamos, alguien nos los pelaba y los comíamos allí mismo. ¡Era divino! La última vez que fui, hace como veinte años, había zafra. Con algunos primos fui a la molienda y cogí unas cañitas que, desde entonces, siempre han estado aquí.

Mi manejadora jamaiquina

Cuando llegamos a La Habana, vivimos como un año y pico en un hotel muy respetable, muy elegante, muy limpio y con muy buen servicio. Se llamaba Royal Palm y quedaba por San Rafael. Mamá tenía una manejadora. En aquella época las manejadoras eran generalmente jamaiquinas. Venían de emigrantes, con sombrero y todo, vestidas correctamente. Aquí hubo jamaiquinas así hasta muy entrado ya el siglo XX. Se usaba mucho y daba mucha prestancia que las manejadoras fueran jamaiquinas porque enseñaban inglés a los niños desde chiquitos. Las manejadoras jamaiquinas eran muy pulcras y muy educadas y nos sabían tratar muy bien, eran especialistas en eso. Mamá tenía jamaiquina desde Chaparra para nosotros: Charles, que me llevaba dos años, así que tendría unos cuatro, y yo. Un día nos bajó a pasear por San Rafael. La zona más elegante de La Habana empezaba a ser esta calle, pero ya era, desde el siglo pasado, Obispo. Estábamos en 1920. Ella nos paseaba de San Rafael a Obispo durante una hora, aproximadamente, y luego tenía

«Mamá me educaba muy rígidamente.
Charles tan vestidito, como aparece en las fotos,
con su melenita y su cerquillito y yo».

FOTO: BLEZ

que regresar al hotel. Mamá la dejaba ir porque le tenía mucha confianza. En aquel momento, mi padrino era Capitán de la policía y nos cuidaba mucho. Bueno… era compinche de papá, pero no solo eso, había sido novio de una hermana de mamá que murió cuando se iban a casar… una historia muy linda y muy triste. Él había indicado que por esos lugares podíamos pasear. Esa tarde, la jamaiquina salió con nosotros dos de la mano y se perdió. No hablaba nada de español. Entonces empezó a buscar el hotel y no hubo manera. Imagínate, nosotros muy vestiditos y muy armaditos con aquella mujer grandota y negra que, al saberse perdida, empezó a llorar en una esquina. Mamá, atacada porque ya debíamos regresar, comenzó a elucubrar cosas: que si alguien nos había secuestrado porque éramos hijos del General Molinet. Mientras, la mujer seguía llorando conmigo cargada y Charles procurando recordar pero, con sus cuatro años, no lo conseguía. Entonces llegó un policía, le preguntó qué le pasaba y, claro, no podía responder porque si ya sabía algo de español, en aquel momento lo había olvidado, toda nerviosa como estaba. Fuimos a parar a una estación de policía. Enseguida supieron que no era una ladrona sino una manejadora que se había perdido. Mamá, en el hotel, muy nerviosa, localizó a mi padrino que puso a toda la policía de La Habana a buscarnos. Cuando este llegó a la estación, encontró a Charles muerto de risa, conversando con los oficiales, tan vestidito, como aparece en las fotos, con su melenita y su cerquillito y yo, sentada en el buró del jefe mascando caramelos. Ese fue el cuadro que encontró.

Papá Molinet

Papá adoraba tres cosas: pescar, cazar y mujeres. Pero una cuarta era la más importante: trabajar bestialmente. Creo que de todos sus hijos yo fui la que él pudo formar mejor. Siempre estuve muy cerca de él. Sé que tuvo dos yates. Yo conocí el último. Ya él era administrador de cinco ingenios de la Chaparra Sugar Mill Company. Allá había ido porque la zona de Puerto Padre era muy insalubre. Desde antes de la guerra se había hecho médico y estaba muy preocupado por la salud del pueblo. Menocal, que había estudiado ingeniería y lo había conocido, vino como Presidente y lo llamó para fundar el primer ingenio. Obviamente, llamó al compañero de armas. Ellos pelearon juntos y sabía que eso le interesaba mucho a papá. Nunca tuvo consultorio, sólo antes de la guerra. Así que trabajó muchos años cerca del mar, que a él le encantaba. Nunca en su vida ganó una cantidad de dinero similar, ni antes ni después. Como al final de la zafra le daban un dinero extra, ganaba más que el Presidente de la República. Y tenía un yate. Yo lo recuerdo en los brazos de papá o en los del Capitán Domingo. Era muy pequeña. Luego papá se fajó con los americanos y con los cubanos. Había algunos colonos que estaban haciendo cosas indebidas, robándole a la empresa, uno era sobrino de Menocal. Papá no podía ponerse en contra de los cubanos, no podía acusarlos ni ponerse al lado de la compañía que tenía razón y su solución fue dejar todo eso. Pasó por La Habana con su renuncia en el bolsillo, rumbo a Nueva York, donde estaba la compañía. Le suplicaron, pero no… Uno de sus primeros trabajos cuando llegó a La Habana fue ser director del Hospital de la zona. ¿Sabes lo que es la zona? La zona de tolerancia, la zona de las prostitutas… Había una muy importante por la calle Colón. Entonces las obligaban a atenderse en estos hospitales. A papá le gustó eso porque era también cuidar la salud del pueblo…

Me puse a dibujar

Pasaron los años. Yo continuaba estudiando en el colegio de las monjas. Una hermana de mamá vino para La Habana y empezó a impartir clases de piano en una especie de conservatorio pequeñito. Una jovencita de entonces tenía que dibujar y saber música como adornos femeninos. Por suerte, nunca me compraron un piano, pero me llevaban casi todos los días a la lección. ¡Qué angustia! ¡Yo no quería saber piano! Lo mío era leer y dibujar. Un día, me puse a dibujar unos muñequitos, exactamente como lo hacen los niños: una mujercita, un hombrecito, una casita, un perrito… Ya yo había visto cómo

«Y tenía un yate.
Yo lo recuerdo en los brazos de papá...»

era mi hermanito sin ropa. En algún momento lo vi y supe que había diferencias entre el niño y la niña y dónde era la diferencia más exacta. Yo dibujé un niño y una niña y puse la diferencia. Mamá vio el dibujo y se escandalizó. Fíjate, desde ese entonces ya a mí me interesaba la imagen del hombre. Entonces, había un periódico, no recuerdo si era *El Mundo*, que empezó a publicar muñequitos en colores, alrededor del año 1930. Uno era Cuquita la Mecanógrafa y contaba los avatares de una secretaria. Al lado, traía siempre un recuadro con una figura de Cuquita en ropa interior muy púdica, algún vestido, sombrero, cartera… para recortar, pegar en cartón y luego jugar a vestirla. A mí me encantaba. Salía los domingos. Pero de pronto se me ocurre hacer ropita yo para ella y cuando las muchachas del colegio se enteran de que estaba haciendo vestiditos, empezaron a pedirme que les hiciera para sus muñequitas. Los pupitres tenían una tapa inclinada y debajo uno guardaba la tinta, los lápices… Teníamos la picardía de levantar la tapa con cualquier excusa para cubrirnos y hacernos señas porque no podíamos hablar en el aula, con las monjas no se podía ni chistar. Por supuesto, a mí varias veces me trabaron porque yo siempre fui muy habladora. Por detrás de esa tapa enseñaba los modelitos nuevos. ¡Yo era feliz!

«Hay un cuadro muy hermoso que se titula *Eva saliendo del baño*». En el Museo de Bellas Artes, Caracas, con la obra

San Alejandro

Empecé en San Alejandro y lo dejé. No recuerdo por qué. Mamá quería que yo fuera una señorita distinguida y elegante… y que encontrara un buen partido. Era lo que deseaban todas las madres. Ella tenía ciertos temores conmigo porque yo era un poco rebelde para algunas cosas. Me aceptaba el bachillerato o quizás la universidad, pero ¿San Alejandro? ¿Artista? ¿Pintora? ¿Con artistas de verdad? No, no, no… Podía pintar en mi casa, con alguien que viniera a enseñarme a hacer cuadritos para señoritas. Porque ser artista, una pintora, era ser lesbiana o ser puta. Papá tenía temores de que yo estudiara pintura, pero ni por una cosa ni por otra, sino porque él consideraba, muy inteligente en aquella época, hoy es diferente, que los artistas plásticos eran bohemios y no ganaban mucho. Decía que si no llegaba a ser famosa me iba a morir de hambre. Él mismo me compraba los pinceles y las pinturas. Con esa tendencia al mundo de los artistas, te podrás imaginar que mamá estaba horrorizada. Regresé a San Alejandro a finales de los cuarenta. Fui alumna de Valderrama, de Ramos, de María Ariza… Pero lo que más disfruté fueron las clases de anatomía. Fue una asignatura preciosa. Terminé en 1952, junto a Agustín Fernández… y me casé con él. Papá no quería que yo me casara por dinero, pero le preocupaba que lo hiciera con un artista porque podía pasar mucho trabajo en mi vida. Aunque los respetaba, entendía que se dedicaban a algo que les hacía pasar mucha necesidad. Pero la familia de Agustín tenía bastante dinero y no era el caso. Luego, muerto de la risa, me decía: menos mal que conseguiste un buen matrimonio en San Alejandro.

Del proscenio para adentro

Ya yo había ido al teatro. A papá le gustaba y a mamá también. Era teatro comercial. Cuando estaba en San Alejandro, hicimos un grupo. Éramos Agustín Fernández, Agustín Cárdenas, Tomás Oliva y yo. Teníamos un lugar que se llamaba El Bulín en el que nos encerrábamos a hablar de arte, de pintura, de lo que queríamos hacer... sin nada de sexo ni de enamoramiento. Después me enteré de que Agustín le comentaba a los muchachos que yo le gustaba mucho y que todos le decían: «Chico, no eches a perder el grupo. No te enamores.» A mí Agustín me empezaba a gustar también y me endemoniaba que no me demostrara nada. Él y Tomás Oliva se habían empatado con el grupo Las Máscaras que dirigía Andrés Castro y empezaron a hacer escenografías y vestuario. Hicieron una *Yerma* fabulosa, nada menos que con Vicente Revuelta y Adela Escartín. No sólo diseñaban sino que también construían y pintaban la escenografía. Un día me dijeron que fuera a verlo por detrás y, cuando yo conocí el teatro del proscenio para adentro, fue que me interesó. Terminé pintando escenografías en una casa, con escoba. Me fasciné con ese mundo. Ese fue otro escándalo para mi madre, figúrate tú. Por cierto, esa *Yerma* la llevaron al anfiteatro y hubo que hacer una cosa diferente a la que se hacía en el teatrico de ellos que tenía como cuatro metros nada más. Para la escena del bosque hicieron unos arbolitos negros y, como el aire los movía, había que ponerle un contrapeso de sacos de arena. Me preguntaron si quería ayudar y, por supuesto, dije que sí. Entonces los ayudé a cambiar la escenografía en los apagones. En esa escena, Agustín aguantaba el arbolito y yo halaba el saco. El de las luces se equivocó y las encendió en medio del apagón que estaba convenido. Cuando se alumbró el escenario, yo estaba con el fondillo parado, halando un saco. Entonces una voz desde el público me gritó: ¡Taruga! Ese fue mi debut en el teatro.

Amigos artistas

Agustín y yo vivimos en un apartamento de la calle doce, a dos cuadras del cementerio. Puerta con puerta vivía Andrés García, ya muy mayor. Lo conocí muy bien. Hacía unas ilustraciones sensacionales. Era un dibujante genial. Antes vivíamos en la casa del hueco, en veintiuno, junto a una furnia. Eran varios apartamentos. En uno vivía Mariano, el mismo en el que había vivido Mario Carreño. Después del triunfo ha sido la casa de Jaime Sarusky. Por ese tiempo éramos muy amigos de un célebre psiquiatra, el Doctor Enrique Collado, que estaba casado entonces con Eva Frejaville. Eva era una francesa, hija, oficialmente, de un famoso travesti, escritor, muy dado a la bohemia de París, pero su verdadero padre fue Diego Rivera. Tenía sus mismos ojos grandes. Conservaba un retrato chiquito hecho por él, precioso. Sin embargo, ella siempre consideró su padre aquel que la crió. Si estuviera viva no le importaría que hiciera este cuento porque nos

quisimos y la respeté mucho como ser humano. María Luisa Gómez Mena, la esposa de Carreño, era millonaria y organizó la exposición más importante fuera de Cuba sobre pintura moderna cubana, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto fue en 1942 y había unido a Carreño, Mariano, Portocarrero, Milián, Cundo Bermúdez y Carlos Enríquez que, frecuentemente, se encontraban en casa de María Luisa. Era lógico que en ese grupo también cayera Alejo Carpentier, acabado de llegar de París, donde había conocido a Eva, con quien tenía relaciones amorosas. Él la presentó. Mariano, que era tremendo y contaba esto muy simpático, decía que todo el mundo miraba a aquella mujer que había entrado con un sobretodo porque era invierno y se había sentado a una mesa con las piernas recogidas, sin decir ni media palabra en español. Convencidos de que estaba desnuda abajo, estaban esperando que se le abriera un poco para ver, pero nada. Carlos Enríquez, que ya tenía su Hurón Azul, se enamoró de Eva y terminó llevándosela para allá. Vivió con él mucho tiempo. Hay un cuadro muy hermoso que se titula *Eva saliendo del baño*. Aburrida de los excesos de Carlos Enríquez, lo dejó. Posteriormente, se casó con el Doctor Collado. Ya por la década del cincuenta él tenía un gran prestigio como psiquiatra y ella como profesora de francés. En su casa nos reuníamos con todo este grupo de pintores que te he dicho, más otros intelectuales, entre los que estaban Roberto Fernández Retamar y Adelaida de Juan, Ricardo Porro y Elena Freire. Lo hacíamos los primeros viernes de cada mes. Fueron muy famosos aquellos que se llamaron *Los viernes de Eva*.

Clandestinidad

En 1957, Agustín y yo determinamos que, para quedarnos en Cuba, no podíamos seguir viviendo de la forma en que se estaba viviendo aquí. Casi todos éramos de izquierda, lo cual nos unía mucho. Teníamos que hacer algo por todo lo que estaba pasando. Nos pusimos de acuerdo, no recuerdo cómo, con Ricardo y Elena, que eran otros asiduos a estos encuentros. Él debió ser el indicado en un momento dado. Esto había que hacerlo muy en silencio. Todo el mundo sabía que todos hacían algo, pero no qué. Con el único que hablábamos claramente era con Porro que era el enlace con el movimiento. Ni siquiera con Mariano, fíjate. Tenía que ser así. Contactamos con la Resistencia Cívica que dirigía aquí en La Habana Armando Hart y empezamos a trabajar con ellos. La casa del hueco era muy buena para hacer reuniones, tenía entrada y salida diferentes: una condición excelente para la conspiración. Como Agustín era pintor y yo trabajaba en el Tribunal Supremo, no llamaba la atención que durante el día entrara y saliera gente. La casa tenía una vida muy abierta. En aquel momento, Hart se llamaba Jacinto y, una vez a la semana, se reunía con gente de Santiago, todos con el nombre cambiado. Yo sabía que se llamaba Hart y que se había escapado hacía poco de la Audiencia. Yo le decía: «¡Agustín, nos han puesto una bomba de profundidad en la casa! Tenemos aquí a la persona que más buscan por toda La Habana, toda la policía está detrás de él.» Un día, Agustín fue a tomar clases de francés con Eva. Yo me quedé atendiendo con agua y café a Jacinto y a su gente. La salita de espera era la misma para las consultas de Enrique y las clases de Eva. En esa salita había un hombre… Agustín se puso a esperar a que Eva terminara con el alumno que estaba dentro. Por una revista que compartieron allí, intercambiaron unas palabras y luego se despidieron. Cuando terminó la clase ya no había nadie en la salita. Llegó a la casa. Dentro, en su estudio, estaba Jacinto reunido. De pronto tocaron a la puerta y Agustín fue. Yo sentí la conversación: «–Ah, ¿es usted? –Sí. ¡Qué casualidad!» Una conversación muy rara. Al poco rato entraron los dos muertos de la risa. Era el hombre que había visto en casa de Enrique y Eva. Resulta que en los cuartos del fondo, en aquella casa, quien recibía era Haydée Santamaría. Luego Jacinto se fue para la Sierra y entonces vinieron otros a recibir. Nos quedamos nada menos que con Acción y Sabotaje. Hice algunas cosas para la Sierra, recuerdo que una vez compré una máquina de escribir para Fidel. Ya en la casa había más trasiego, aquella gente andaba con botellas y todo eso. Nos pidieron unos brazaletes del Movimiento 26 de Julio para la Huelga del 9 de abril. Mamá se había transformado, ahora era una mujer revolucionaria y estaba contra Batista. Vivía cerca de casa con una parienta muy joven que había venido de Oriente. Hablé con ella para pedirle que los cosiera. Sospechaba en lo que yo andaba pero jamás me preguntaba. Entonces fui a una tienda con otra gente del Movimiento a comprar tela roja y negra. Por inexperiencia o falta de educación revolucionaria y conspiradora, compramos cientos de me-

«Luego nos avisaron que teníamos que irnos del país y nos fuimos a Venezuela».

«Yo hice los trajes de *Yemayá* que volaron en aquel escenario».

tros de tela en la misma tienda. El dependiente nos dijo: «Ustedes compran mucha tela roja y negra. ¿Para qué? ¿Qué van a hacer ustedes con tantos metros?» Yo me puse… Sentí sudores desde los pies hasta la cabeza. ¿Qué podía decir de eso? ¡Había metido la pata! Pero tuve suerte y no pasó nada. Compramos la tela, llegamos a casa y nos pusimos Agustín y yo a cortar todo aquello para que mamá solo tuviera que coser. Luego él con pintura o incrustándolas, les pondría las letras. Su familia no era reaccionaria pero tampoco se metía en nada de política. Teníamos la sala llena de retazos y sus padres tocaron a la puerta. «¡Agustín! ¡María Elena! ¡Somos nosotros!» Entonces Agustín me dijo que escondiera todo como pudiera que él los entretenía en el pasillo. Empecé a recogerlo todo y a esconderlo debajo de los cojines, por aquí, por allá, pero no había donde meter aquella cantidad de tela roja y negra cortada. Recuerdo que había hilos rojos y negros por todos lados. Bueno… no dijeron nada. ¡Tuve suerte otra vez! Mamá hizo sus brazaletes, ya feliz de tanto patriotismo, y Elena Freire y yo fuimos las que sacamos las bolsas llenas. ¿Dónde esconder aquello? Aquí había una compañía norteamericana que vendía efectos electrodomésticos en una casa enorme de la calle Prado. Se llamaba General Electric. El que hacía la publicidad era Ramón Ferreira, un español que vivía en Cuba y había escrito algunas obras de teatro. Entonces hablé con él y le dije: Tenemos algo que no te podemos decir qué cosa es. Elena y yo lo vamos a llevar. Se había recomendado que no se tuviera en casa de nadie. La casa había que tenerla limpia, no podíamos guardar ni una propaganda. Aquellos paquetes se guardaron en los refrigeradores General Electric. Después que pasó la huelga nos dijeron que nos fuéramos de la casa, que teníamos que escondernos un tiempo. Podíamos seguir en la clandestinidad pero muy ocultos, subir a la Sierra o cooperar desde el exterior. Luego nos avisaron que teníamos que irnos del país y nos fuimos a Venezuela.

Primero de enero

Regresé en diciembre de 1958. Habían pasado varios meses y me dijeron que podía regresar con discreción. Agustín se había ido a Nueva York a preparar una exposición. Mamá nos estaba cuidando la casa de nosotros, el estudio. Llegué a La Habana el 23 de diciembre, en barco. Mariano seguía viviendo al lado. Fui a saludarlo, muy cordialmente. Por esos días vino a Cuba un ballet español muy famoso, dirigido por un bailarín, ahora no recuerdo el nombre ni de uno ni de otro. Sí sé que alquilaron unos apartamentos encima del Potín. El diseñador era nada menos que Fernando Ayuso, muy importante. Ya se habían presentado en el teatro y estarían la noche del fin de año en el Copa Room del Riviera. No iban a hacer fiesta luego del espectáculo, era gente de izquierda en la España de Franco. Yo fui con un amigo pintor que ya se había relacionado con ellos. No quise ir al Hotel, entonces los esperamos fuera y allí nos presentaron. Caminamos dos o tres cuadras y subimos al apartamento a conversar, naturalmente de Franco y de Batista. Recuerdo que una bailarina empezó a llorar. Dieron las doce y nadie se asomó al balcón. En fin… Como a eso de la una o las dos, se sintió tremenda bulla en la calle. Acababa de conocerse la noticia de que Batista se había ido. Cuando abrimos la puerta, estaba todo el mundo afuera dando vivas con una alegría inmensa. Nos abrazamos. Aquel brindis triste de las doce de la noche se había convertido en una gran felicidad. Como a las seis de la mañana desperté a mamá que no sabía nada y luego fui para la casa, con las primeras luces. Antes de entrar le toqué a Mariano y me salió Celeste, toda soñolienta: «¿Qué pasa, María Elena? ¡A esta hora!» Y yo le pregunté: «¿Pero ustedes no saben nada? ¿Dónde está Mariano?» Él había salido antes porque se levantaba muy temprano. «¡Batista se fue!» Y ella: «¡No me digas!» Bueno… llegué, me di un baño, me cambié de ropa y me fui para la calle a encontrarme con gente amiga.

¡Ahí vino el divorcio!

Después volví a Venezuela. Allá estaba trabajando para el teatro y la danza. Trabajé todo lo que quedaba de año porque ganaba mucha plata. Agustín iba y venía, acá y a Nueva York. Mamá continuaba cuidando el estudio. A los pocos meses, me escribió para decirme que había salido una Ley de la Reforma Urbana. Si no veníamos, no había cómo probar quiénes éramos nosotros y entonces la casa no la tenía nadie... Yo le dije que viniera para la nuestra y dejara la suya a la Reforma Urbana porque, tanto Agustín como yo, estábamos atendiendo trabajos importantes. Estuve dos años más en Venezuela. Volvía cada cierto tiempo. En algún momento, Agustín vino y le otorgaron una beca en París. Entonces, me escribió para decirme que se iría y que no regresaría. «¿Vienes por fin conmigo?» Y le dije que no, que procuraría tener un poco más de dinero guardado para regresar a Cuba. ¡Ahí vino el divorcio!

En Venezuela

Estos tres años en Venezuela fueron para mí definitorios. Lo que se hacía allá era muy similar a lo de aquí, aunque había más dinero. Los colectivos en los que yo estaba pertenecían al

Ministerio del Trabajo que ponía mucho dinero para pagar el teatro popular. Con Danza Venezuela aprendí cantidad porque trabajábamos con grupos de música indígena y música popular venezolana. Tuve que investigar mucho, meter el bastón en la tierra, como hacen los santeros buscando la verdad. Fue muy hermoso. Había muchos emigrantes económicos: arquitectos, pintores, artistas, intelectuales… que se reunían en torno a instituciones muy ricas, como una que tenía el nombre de Teresa Carreño. Me llamaban la atención los millonarios venezolanos de izquierda. En Venezuela siempre ha habido más mezcla y menos separación de razas que en Cuba. Bueno… Chávez tiene las tres razas encima, clavadas. Había uno de estos millonarios que tenía una colección de esculturas y cuadros increíble. Eran del Partido Comunista. Yo conocí al presidente de ese partido. Regresé en 1961, definitivamente.

¡Tuve que revolucionar todo!

Empecé a trabajar en el Teatro Nacional, que dirigía Isabel Monal. Era una especie de asesora de los aspectos plásticos de la escena. Al mismo tiempo que diseñaba, aleccionaba a los que venían a mí con sus trabajos: diseñadores profesionales o pintores que hacían algo para el teatro. Hacía una cosa hermosísima en los Talleres que se crearon allí y que permanecieron hasta que hace veinticinco años pasaron a quinta y D. Fue algo que nunca nadie más hizo. Los creadores tomaban los bocetos y discutían conmigo lo que ellos querían, conjuntamente con los productores. Cuando la cosa se iba a ejecutar, yo me reunía con los jefes, no de los departamentos sino de cada uno de los talleres. Vestuario, por ejemplo, tenía varios: corte, realización, sombrerería, zapatería... Les explicaba las particularidades de cada obra, el por qué una obra requería un tipo de vestuario y el por qué ese vestuario requería un tipo de tratamiento. En escenografía, lo mismo. Hacía esto con los carpinteros y con los pintores. La llamada Industria Artística acabó con este proceso. Los diseñadores nos opusimos a que fuera una industria. ¡No! Era artesanía, totalmente, lo que ellos llamaban industria. ¡Un disparate! Todo se fue deteriorando. Nosotros tratamos de darle clases a los talleristas. Salvador, Raúl y yo, que éramos los más unidos, inventamos planes. Pero ya no se podía hacer nada. Antes teníamos el Centro de Diseñadores que desapareció después del Congreso de Educación y Cultura, de triste recordación. ¡Ay! ¡Horrible! Tenía un gran sentido de pertenencia. El taller de zapatos lo llevé yo. Fui a ver a una persona que hacía zapatos para el teatro antes del Triunfo de la Revolución. Era un viejito, pero toda la familia hacía zapatos. Le pregunté si quería pasar a trabajar a los Talleres y me dijo: «Sí, sí, sí, encantado de la vida, porque sigo con lo que a mí me gusta y a mí me van a nacionalizar aquí. ¡Me voy con ustedes!» Y cargó con toda la familia y con todas las herramientas. ¿Sombrerería? Había dos individuos que la hacían, una pareja, un mulato y un blanco. Fabulosos… dos grandotes… trabajaban la sombrerería que era una cosa deliciosa. Fui a hablar con ellos, los conocía de antes. Así fui llevando gente para los Talleres. ¡Espérate un momentico! Quien llevó a Vigón para el Teatro Nacional fui yo. Hablé con Isabel Monal que estaba buscando a una persona que supiera. Claro, yo podía hacer todo aquello porque tenía cuarenta y pico de años y tenía una energía… ¡Tuve que revolucionar todo! Tenía los mambises y la Revolución aquí dentro, figúrate tú. Recuerdo que alguien organizó un espectáculo. Si no recuerdo mal, fue Ramiro Guerra. Se incluían las composiciones de cinco coreógrafos. Los diseños los hicieron cinco pintores importantes. Si no recuerdo mal, eran: Mariano, Portocarrero, David, Martínez Pedro y Sandú Darié. Disfruté horrores porque ninguno de ellos sabía nada de teatro y se ponían a hacer el trabajo conmigo, de escenografía y vestuario. ¡Había un estallido de todo! Una vez tuve que hacer la planificación de un presupuesto para las cosas que teníamos que comprar. Me fui a cada departamento a preguntar, en aquel lenguaje nuevo, qué materiales ellos necesitaban para el año siguiente. ¡Costó un trabajo que lo hicieran! Alguien me dijo: «María Elena, de acuerdo a lo que se hizo el año pasado, calcula. El teatro va a hacer más o menos lo mismo.» Ya se hablaba en términos específicos: mínima, media y súper producción. Entonces, con papeles, secretarias muy hábiles y máquinas de escribir alrededor mío, empezamos a sacar aquellas cuentas. Se usaron tantos metros de poplín de algodón, tantos metros de seda china… ¡Ay, la seda china que heredamos de los chinos, con los tres colores! ¡Divina! Con la cual yo hice los trajes de Yemayá que volaron en aquel escenario y parecían una cosa maravillosa. Así se hizo con todo: lentejuelas, conos de hilo, alfileres, agujas… Luego se multiplicaba por la cantidad de producciones, de manera mecánica pero científica. Bueno… creía yo que científica. Entregamos todo en un formato muy lindo, con cartulina y todo. Luego pasó un tiempo en el que se analizaba aquel pedido al Consejo Nacional de Cultura. Un día me llama Mirta Aguirre. ¡Yo le tenía un respeto! Cuando la parametración me dijo cosas increíbles, exactas, pero casi siempre era muy irónica. Yo me senté. «María Elena, ¿usted tiene algo en contra de las avestruces? Porque, según los papeles que me han llegado de lo que se necesita para el año que viene, si nosotros encargamos la cantidad de plumas de avestruz que aparecen en este pedido, tenemos que desplumar a todas las avestruces del universo.» ¡Yo quería morirme! Al ir multiplicando… al final, estábamos pidiendo millones de plumas de avestruz. ¡Qué vergüenza! Todo se hacía con mucho rigor. Yo tenía la experiencia de los talleres venezolanos y la puse en función de esto, dando vivas a la Revolución, al arte y al teatro. Vigón, por su parte, trajo una visión más económica, en el mejor sentido de la palabra. Él había estudiado escenografía en Estados Unidos. Entonces nos complementamos mucho. Fíjate si era revolucionario… ¡Cómo se entregó! ¡Con qué honestidad se entregó al trabajo! ¡Y con qué deshonestidad, alguien de quien no quiero decir el nombre, hizo que se lo quitaran! Vigón llevó una experiencia que yo no tenía. La suya era más fuerte y la mía, más espontánea. Luego empezó lo de la Industria Artística. Él llegó allá. Le hicieron horrores. Yo estaba endemoniada porque veía

su desplome. Me fui separando de los talleres porque era horrible. Me dediqué más a la escuela y a trabajar en el diseño escénico. ¡Qué época tan revolucionaria: convulsa y creadora!

¡Nosotros no!

Después se hicieron cosas muy hermosas de escenografía y vestuario. Quizás tenían una menor ruptura con lo tradicional porque nosotros rompimos tan violentamente con una manera de hacerlo que se vio más la separación entre una y otra. Los que vinieron después fueron evolucionando hacia una forma que ya no era tan llamativa como en un momento dado. Esa ruptura no fue violenta. Luego todo fue deteriorándose. Vichodil nos había dicho que estábamos cincuenta años por detrás de Europa, pero eso fue un poco exagerado. En España, en París y en Nueva York vi cosas que tenían la misma calidad que las de Cuba. Él hablaba desde ese mundo fabuloso que había en Checoslovaquia, el centro de Europa. En Bratislava se habían construido dos edificios para los talleres, rectangulares, como de tres o cuatro pisos divididos en habitaciones enormes para guardar grandes elementos escénicos. En medio de ambos, había un pasillo con un elevador del tamaño de dichas habitaciones donde un personal descargaba todo con mucho cuidado. Aquí en Cuba nunca se logró que las cuidaran de esa forma. Eso, no creo que en ninguna parte del mundo lo hubiera. ¿Por qué? Porque era un teatro dirigido por un solo empresario que era el estado. ¡Ventaja del socialismo! Se exigía que el trabajador respetara mucho lo que se hacía. Yo recuerdo que en la Alemania oriental tuve una experiencia fabulosa. Tuve la suerte de ver muchas cosas de Bertolt Brecht en el Berliner Ensemble y de conocer a su viuda, una vieja larga, divina, fea que no podía más, haciendo *Coriolano*, una obra de Brecht, inspirada en un hecho romano, con un tema político en el fondo, moderno, modernísimo… ¡Una cantidad de gente con una experiencia de siglos de hacer buen teatro! ¡Nosotros no! Nosotros no tenemos esa experiencia de siglos de hacer buen teatro. ¡Aquí se hacía un teatro mediocre! ¡Que no me vengan a mí con cuento! Bueno… en *Coriolano* había un castillo o un brazo de muralla que giraba sobre un pivote. Era la puerta de la ciudad y no sé cuántas cosas más al mismo tiempo. Dentro de ese edificio de cuatro o cinco metros se cambiaba de ropa esa señora como tres veces. ¡Tenía el camerino allí mismo! Fui al departamento de vestuario. Tenían un traductor simpatiquísimo, mucho más joven que yo. Se decía que todas esas teorías de Brecht sobre el distanciamiento tenían que estar reflejadas hasta en un vestido. Eso lo sabían hasta las costureras que tenían la educación que yo quería que tuvieran las de aquí, a las que yo les daba charlas. Aquí tenía que haber una escuela. Ahí tengo documentos mandados al Consejo Nacional de Cultura, pidiendo que se abriera una escuela de nivel medio para ser tallerista, diciendo que la costurera que trabaja en el teatro no es una común y corriente sino una especializada y tiene que ganar más. ¡No había tradición! ¡Pero qué tradición había en Alemania! Pregunté por los bocetos y me enseñaron cinco de los vestuarios de la viuda de Brecht, sin embargo, yo sólo le había visto tres trajes, simples a más no poder. Entonces me dijeron: estos no le gustaron y hubo que hacerlos de nuevo. Ella se los ponía y se movía para ver si funcionaba. Había que repetirlo si aquella diosa –la trataban como a una diosa– decía que no le interesaba. ¡Tres veces se hizo un traje! Las costureras me lo contaban con orgullo y con deleite. Cuando Vichodil nos vio a nosotros notó la diferencia. Él y Purkiñova eran seres adorables. Hice muy buenas migas con ella, sobre todo. Él era un buen profesor y un buen escenógrafo. No me influenciaron artísticamente pero en la experiencia sí. Cuando vine, no pude hacer las cosas que hice en esos tres meses que estuve por allá. Chocaban con una economía que no nos acompañaba. Aquí podía haber una pintura moderna a la altura de cualquier parte del mundo. ¡Es el pintor y su cuadro! En el teatro no, en el teatro hace falta dinero y que la gente que trabaja en él sepa por qué se hacen las cosas. Yo me llevaba los alumnos a los talleres y daba las clases allí porque no podían hacer nada, no tenían materiales con qué hacer un trapo. ¡Por favor! Dijimos que era indispensable que aprendieran la parte técnica, no sólo la artística. El carpintero que serrucha en el teatro tiene que amar la madera y amar el objeto que está haciendo, aunque sea un mueble. Si no amas ese mueble, no puedes hacer teatro. ¡Eso no lo entienden! Ese amor a veces duele. Una vez el Conjunto Folclórico hizo una coreografía basada en el mito en el que Oshún saca a Oggún del monte. Yo procuré hacer una Oshún diferente, traté de simplificar la ropa de tipo folclórico siguiendo las leyes teatrales. Sólo en los ensayos finales ves cómo se nota el vestuario en el escenario. Por mucha experiencia que tengas, sólo cuando te sientas en el lugar del público puedes notar lo que realmente no funciona. Yo le había dejado a Oshún un velo largo y, como sería complicada la danza entre los machetes de los Oggunes, quería ver cómo se veía en escena y saber por dónde tenía que cortarlo. Al escenario

«Yo procuré hacer una Oshún diferente».

«En su estudio. Con ojitos de mariposa tropical, sonríe, como quien se siente coronada».

le habían puesto una plataforma como de un centímetro para que bailaran sobre una madera mejor. Por aquella época, yo casi siempre estaba vestida de miliciana y con botas. Me levanté. «¡Un momentico! ¡Voy a cortar el velo de Oshún ahora!» Era en el Mella. Subí la escalerita y fui por dentro. Cuando entré al escenario, tropecé y me fui de frente. Caí y tuve la desgracia de darme en el mentón, en lugar de romper la caída. Perdí el conocimiento por un tiempo. Nadie me levantó porque pensaban que estaba saludando a Oshún. Yo no oí lo que me decían pero me lo contaron luego: «¡María Elena, acaba de pedir de una vez!»

¡Me dan ganas de decir coño!

No debo decirlo porque es una mala palabra pero me toca mucho este tema. ¿Quiénes fundaron el departamento de diseño en las escuelas de arte? Salvador Fernández, Raúl Oliva y yo. Mario Hidalgo los botó, ese hijo de puta que se quedó después allí. No debo decir que me alegré cuando se murió porque no es correcto alegrarse de la muerte de alguien. Me encontré sin profesores. Cuando la gente habla, casi nunca menciona lo que pasó en las escuelas de arte antes de que empezara la cacería grande. Yo la viví. ¡No me hagan hablar! Voy a decir nada más lo que me dijo Mirta Aguirre de la parametración, un día que me la encontré y ya no trabajábamos en el Teatro Nacional. Le dije: «¡Mirta, por favor, lo que está pasando es horrible! ¡Hay que tomar parte, hay que protestar!» Y me contestó: «¡Ay, María Elena! ¡La CIA no lo hubiera planificado mejor!» Tremenda respuesta. La otra me la dio Vicentina Antuña. Hablé con ella. «¿Vicentina, qué hacemos con esto? ¡La escuela! ¡Teatro Estudio! ¡Es horrible! ¿Qué hago? Yo quiero tomar partido y no sé qué hacer. ¡No sé cómo hacerlo!» Yo tenía pocas herramientas para fajarme, dentro de la Revolución, contra una cosa como esa, desde un punto de vista revolucionario. «¡Hija mía! Protesta todo lo que tengas que protestar, tienes la potestad para hacerlo, pero hazlo donde se puedan cambiar las cosas. ¡Nunca en corrillos ni en colas!» ¡Demoledor! Así lo hice cuando estaba en Teatro Estudio a la diestra de esa mujer que se llamó Raquel Revuelta. ¡Fue inconmensurable! ¡Esa sí sabía pararse y llegar a todos los lugares! Hay algo que yo quiero que quede bien claro. ¡Cuando digo que soy una mujer con suerte es porque lo soy! A mí no me pasaron esas cosas porque había trabajado en la resistencia, era militante, mujer… no tenían por donde cogerme, pero me acusaron de que me acostaba con homosexuales. Algunos nos fajamos muy duro, pero no pudimos lograr nada hasta que se fundó el Ministerio y todo aquel andamiaje horrible se vino abajo. Todo esto que pasó en el mundo de los intelectuales fue por estrechez mental.

Ese sol del mundo moral

¡Soy feliz! A pesar de que haya ocurrido aquello, soy feliz porque ocurrieron muchas otras cosas brillantes y maravillosas. Cuando las pones en la balanza, pesan más. Ya vamos a terminar. Te voy a leer algo que está en el fabuloso libro de Cintio Vitier *Ese sol del mundo moral*. Lo dijo Martí en La Edad de Oro. «Los hombres no pueden ser más perfectos que el sol. El sol quema con la misma luz con que calienta. El sol tiene manchas. Los desagradecidos no hablan más que de las manchas, los agradecidos hablan de la luz.» ¿No es hermoso?

Aún me faltan por contarte cuarenta años, en los cuales también he sido muy feliz, pero bueno… he hablado mucho hoy. Otro día te los cuento.

Dice adiós desde la reja de su jardín. Por encima de la cabeza blanca se alza un monte de jazmines. Con ojitos de mariposa tropical, sonríe, como quien se siente coronada.

Telón

NOTAS

1 Juan Ramón Jiménez: «Dulce María Loynaz», en *Españoles de tres mundos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942, pp. 136-140.
2 Federico García Lorca: «La casa de Bernarda Alba», en *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid, p. 1439.
3 Ibíd: «Romancero Gitano», p. 434.

Norge Espinosa M.

Las **máscaras de la grisura**:

teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los setenta

Para Carlos Espinosa, mi mejor maestro

1

LA MEMORIA DEL TEATRO ES una esencia maldita. Condenada a casi no existir, a pervivir solo en el recuerdo y las imágenes que el espectador puede atesorar, corre los riesgos que no amenazan a otras artes. Lo saben los protagonistas de esta historia: una historia por demás, en lo cubano, nunca narrada del todo, fragmentada bajo presiones que han señalado en lo teatral un elemento interactivo que la hace doblemente sospechosa. Imaginar la vida como teatro es una obsesión de varias culturas. En nuestro país, esa pasión no falta, aunque no sea siempre, en los escenarios, la más intensa. Solo que a veces la teatralidad de nuestra vida ha subyugado a la de los espectáculos, y de esos desequilibrios brotan neurosis, temores y osadías sin las cuales no seríamos los mismos. Documentar esas neurosis y osadías, fundamentarlas como historia englobadora que nos permita leer en ese espejo deformante lo que somos en tanto teatristas y cubanos, es un gesto mayor todavía por trazar. A los aportes de varios estudiosos, dramaturgos y directores habrá que ofrecer una calidad unitiva que nos permita salvar todos sus momentos. El momento, incluso, en que es mayor el silencio que el ruido sobre las tablas. El instante en el que, como si se tratara de la primera noche, salen a escena los actores, se encienden las luces, se pronuncia un parlamento provocativo, y la ilusión de *imitar la vida* reinventa incluso la propia memoria de lo representado. De lo que representamos.

2

Cuando se produce el arribo revolucionario de 1959, ya en Cuba existía el anhelo de un teatro moderno. A partir de 1940, año en que se funda la Academia de Arte Dramático, brota un estado de ánimo que, protagonizado por los jóvenes graduados de esa efímera pero esencial institución, querían echar abajo los muros de la herencia españolizante, del bufo ya reducido a estereotipo comercial, y traer a la Isla las referencias que de alguna manera se filtraban en pos de un *teatro de arte*. El estreno, en 1948, de *Electra Garrigó* a cargo de Francisco Morín, desata los bombazos no solo cuidadosamente dispuestos en el libreto por Virgilio Piñera, sino que deja ver, además, la pervivencia de recelos y discusiones tardías acerca

de un módulo teatral que quería autorreconocerse como maquinaria de calidad polémica. El inesperado éxito de *La ramera respetuosa* instauró, en 1954, la función diaria y desató el tiempo de las *salitas*. Cuando Teatro Estudio anuncia el estreno de *Largo viaje de un día hacia la noche*, diez años después del escándalo de *Electra Garrigó*, la curva está alcanzando un punto de crisis: ese montaje declara la refinación de la técnica stanislavskiana entre nosotros, sorprende por la calidad de su estructura toda. La Revolución irrumpe para hallar, también en lo teatral, a una generación madura y lista para un nuevo salto. Un salto (teatral) al vacío, que auguraba el cumplimiento de la utopía piñeriana.

El propio Virgilio Piñera ha dejado escrito el testimonio de lo que significó, para aquel submundo teatral, el impacto del cambio que operó, literalmente, de la noche a la mañana. Ese frenesí convocó a los directores, técnicos y actores que, con una conciencia social procurada desde la Sociedad Nuestro Tiempo o conectados a un compromiso que no ocultaba su motivación de izquierda, se sintieron atraídos por la nueva luz. Entre 1959 y 1960 ya se estrenan obras cubanas que dialogan con el nuevo estado de ánimo: *El hombre inmaculado*, de Ramón Ferreira, desata polémicas por la visión que ofrece de Ventura, uno de los más crueles esbirros del batistato, pero tras ella aparece una generación completamente nueva, que se suma a lo que Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Paco Alfonso y otros autores habían ido pergeñando como dramaturgia nacional. Fermín Borges, Arrufat, Estorino, Niso Malaret, Montes Huidobro, Reguera Saumell, Eduardo Manet, se mezclan con la oleada que, desde el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba, guiado por Luisa Josefina Hernández y Osvaldo Dragún, o desde otras fuentes, aúna nombres como Nicolás Dorr, José Milián, Maité Vera, José Ramón Brene, Eugenio Hernández Espinosa, René Fernández, Santiago Ruiz, José Mario, René Ariza, Héctor Quintero, Gerardo Fulleda, Ana Justina, José Corrales, Ignacio Gutiérrez, Pepe Santos, David Camps… Coincidía una línea apegada aún al naturalismo con otra ligada al teatro del absurdo, ya implantado entre nosotros desde mediados de los cincuenta, y reaprendido ágilmente por Arrufat, Triana y otros discípulos de Piñera; a ello se incrustará una dramaturgia de agitación política, una

indagación en fórmulas no aristotélicas, desatadas por el estreno en Cuba de *El alma buena de Se Chuán*, el primer Bertolt Brecht que confrontamos, de la mano de Vicente Revuelta. Una imagen cubana para la escena era la obsesión del momento: ¿cómo apresar en términos espectaculares el Espectáculo Mayor, que obraba y se regeneraba día a día en las calles? ¿Cuál era la nueva gramática que debía resonar en esa dramaturgia de la Revolución? De esa tensión brotan otras tensiones: los escenarios no terminaban tras el último telón.

3

Las fricciones políticas previas al cincuenta y nueve se acercaban al teatro solo cuando resultaba demasiado obvio que algunos de aquellos artistas querían pasarse de la raya. Los asociados a Nuestro Tiempo fueron, por lo general, los más sospechosos, dada sus filiaciones con el marxismo. Cuando Vicente estrena su primer Brecht, comienza una oleada de textos de este dramaturgo e ideólogo a inundar nuestras carteleras: un fervor que se enfrentó, según suele suceder entre nosotros, como expresión polarizada al extremo con la técnica stanislavskiana. Una vez más, se quebrantaba una asunción lógica de estéticas diversas, y ahora, bajo el pretexto de asumir lo brechtiano en tanto actitud crítica consustancial al nuevo momento político y social del país, comenzó a tildarse lo recién aprendido y demostrado en *Largo viaje de un día hacia la noche*, de poco útil según la nueva contingencia. Pero también en la década hubo algo más allá de Bertolt Brecht.

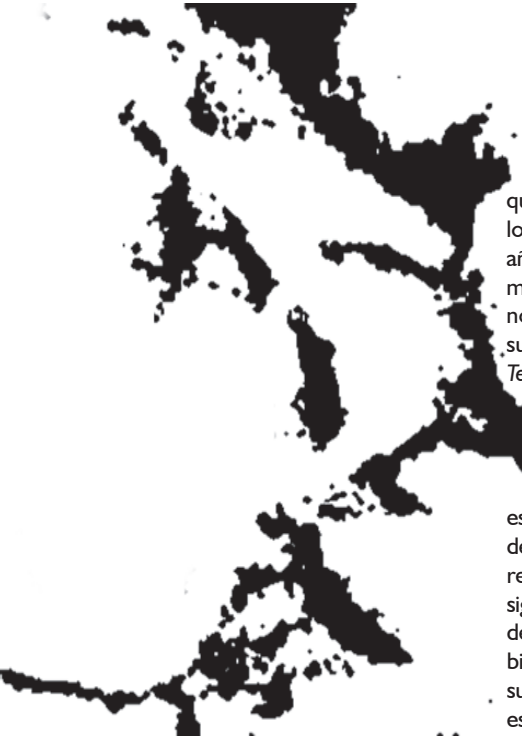
El 12 de junio de 1959 se había disuelto el ineficaz Instituto Nacional de Teatro, activándose el aún inconcluso Teatro Nacional de Cuba como un intenso taller que, en sus cinco departamentos, visibilizó las nuevas fuerzas del arte cubano. Bajo la dirección férrea de Isabel Monal, entre otras figuras, nació allí el Conjunto de Danza Moderna encabezado por Ramiro Guerra; se editaron las *Actas del Folclor*, tuvo su sede el ya mencionado Seminario de Dramaturgia. Tocó a este espacio, aún sin los toques finales, tener a Fidel Castro como espectador teatral por vez primera en su vida, cuando en 1960 Francisco Morín presenta en la sala Covarrubias *La ramera respetuosa*, ante Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Se estrenan *El robo del cochino*, *El lindo ruiseñor*, *Las pericas*, *El vivo al pollo*. La Casa de las Américas celebra el I Festival de Teatro Latinoamericano: Cuba era noticia también teatral. Tras esa resonancia se acercaron a la Isla creadores del continente que, en algunos casos, aportarían una experiencia de valía sobre todo en las provincias (Santiago, Cienfuegos, entre las más beneficiadas), a cuyas cabeceras también fue enviado el núcleo de los Camejo y Carril para fundar los grupos de Guiñol, en 1962. Habrá que recordar, sin embargo, que varios de esos extranjeros llegaron a la Isla con una idea rígida del marxismo, sin una experiencia práctica de acción más allá del simple adoctrinamiento, y sin empatía real con nuestra idiosincrasia. Algunos de ellos dejarían una huella que alimentó recelos nada revolucionarios. Pensemos en Amanecer Dotta, en Juan Larco, etcétera. En este sentido, una excepción notable fue el montaje, en 1964, de la célebre y rebelde versión de *Romeo y Julieta* dirigida por Otomar Kreycha para el Conjunto Dramático Nacional, en la cual Bertina Acevedo era la protagonista, enfrentando los prejuicios raciales que la Revolución aún no conseguía eludir.

El recuerdo seguramente edulcorado de la década (algo imposible de evitar) tiene que ver, sin embargo, con un elemento puntual: no sólo se debe a lo que se nos dice que mostraban esos espectáculos, sino a la riqueza y diversidad que la coexistencia de tantas proyecciones aún revela. *Aire frío* y *Gas en los poros*, *La esquina de los concejales* y *Contigo pan y cebolla*, *Todos los domingos* y *Vade retro*, *María Antonia* y *El apartamento*, *Unos hombres y otros* y *La noche de los asesinos*. Al coincidir estos dos montajes en el Festival de Teatro Latinoamericano de 1966, era obvia la presencia de líneas no siempre concomitantes en sus aristas movilizadoras, pero sí la pluralidad sin la cual la vida no es exactamente un estímulo, un escenario multiplicado en los valores de un quehacer capaz de redescubrirse en texturas infinitas. El hallazgo de la

pieza con la cual Pepe Triana gana el premio Casa 1965 articuló el espectáculo más estremecedor de la memoria teatral cubana, marcando un antes y un después que no dejó a nadie indiferente. La gira europea de *La noche de los asesinos*, el premio Gallo de La Habana (que solo pudo discutirle el *Don Juan Tenorio* de Carucha Camejo, demostrando la altura de su trabajo titiritero en una escala enteramente inédita), y las discusiones intensas sobre cómo el teatro de la crueldad podía recuperarse en máscaras de lo cubano para universalizarlas, merece todavía un estudio, un libro y un sitio en nuestra cultura que nos ayudaría a entender muchas cosas. Coincidiendo con el evento donde se le premió, se celebró en La Habana un congreso internacional de teatristas, lo que permitió escuchar opiniones encontradas sobre el montaje, si bien todas estaban basadas en una conmoción que hacía palmaria la excelencia de sus rupturas. Dijo entonces algo esencial Darío Fo:

> Siempre hay temor en los países que comienzan la revolución, y se muestra un moralismo y no una moral, la máxima valentía que se demuestra en estas cosas, y otros países socialistas, es aludir por medio de alegorías a los problemas negativos. Hablo de Checoslovaquia, de Polonia, de todos los países del Este. […] Yo creo que es importante continuar con constancia por este camino. Agrego por fin mi placer enorme de ver que ustedes han escogido esta obra y la han premiado. Yo aplaudo e invito a aplaudir a los que han tenido el coraje de premiar una obra tan revolucionaria.[1]

Lo que resulta inocultable es que la dimensión ideal de un teatro cubano, de un *teatro nacional propio*, que tenemos hoy, sigue levantada sobre lo conseguido en ese período esencial: el modelo de diversidad, la multiplicidad de sus alcances y capacidad de discutirlos es en realidad lo más añorado de ese tiempo. Las ganancias de lo brechtiano se reprodujeron en apropiaciones menos abruptas, con espectáculos como *Fuenteovejuna*, en 1963; y *María Antonia*, del Taller Dramático, de 1967. Las fuerzas experimentales que se acrisolan en *La noche de los asesinos* desatarían proyectos como Los Doce y animaron a figuras como Pepe Santos o Virgilio Piñera en busca de respuestas a esa onda expansiva. El triunfo del Ballet Nacional de Cuba, del Conjunto de Danza Moderna, del Teatro Nacional de Guiñol (TNG), en sus periplos europeos, dieron fe de un arte cubano que rebasaba los límites de su estrecha geografía para crecerse en un estado compartido, en un juego de quebrantamientos que cada día echaba abajo nuevos límites. La creación en 1968 del Teatro Escambray no fue una respuesta decretada por mandato a los excesos que, según algunos, ya saturaban de *happenings*, *performances* y cosas por el estilo una escena que se leía con ojos sumamente politizados. Insisto en que hay que creer en la sinceridad con la cual Sergio Corrieri, Gilda Hernández y sus cómplices eligieron salir de la capital para fundar otra clase de diálogo con una realidad que no debía tender su tablado sólo en los espacios ya ganados por la convención. El riesgo con el cual se desligan de sus propias trayectorias para irse a las Villas en pos de un público enteramente diferenciado es, en cierto modo, el mismo con el cual comienzan los miembros de Los Doce a pulsar una cuerda peligrosa, en contrapunto con lo que ya era un rostro más confirmado dentro del núcleo madre, Teatro Estudio, que sobreviviría a los grupos de las salitas, y a no pocos (La Rueda, el Taller Dramático, Guernica, El Conjunto Dramático Nacional, etcétera) creados en el mismo período. Acaso tenga razón Graziella Pogolotti cuando afirma que la década había culminado en 1968. Pero lo afirma no porque entre el sesenta y nueve y el setenta falten espectáculos valiosos y discutidos. Probablemente esa afirmación provenga no solo de los resultados artísticos, del debate que exigía crecimientos inaplazables; sino del modo en que, para esa fecha tan concreta, estallaron las polarizaciones que a lo largo de este mismo tiempo, querían asumir un concepto de cultura donde lo estético no se equilibrara a lo político, sino que, antes bien, cambiara las retóricas en términos de consigna, y dejara en un plano de mera instrumentalidad a lo



que, como provocación, dieron de sí los mejores espectáculos. 1968 fue un año de varios espectáculos, sin duda, memorables. Entre ellos, algunos que no llegaron siquiera al estreno. Por supuesto que hablo de *Los siete contra Tebas* y *Dos viejos pánicos*.

5

No todo comenzó en 1971, claro está. Las discusiones, los debates, los desacuerdos, eran el pan del cada día revolucionario. A la indiferencia oficial siguió una atención hacia la cultura desde los aparatos del Estado que también, como todo, manifestó sus pro y sus contra. Leer la historia sin asumir ese efecto interno y sus desequilibrios, nos despoja de una verdad que abre puertas a otras verdades. Y da al enemigo, al que sea, cubano o extranjero, razones de peso para tildar a la memoria nacional de poco consecuente con sus propias angustias. La cronología de disensos se remonta a los primeros días revolucionarios, al estupor mismo con el cual reaccionaron los que, hasta ese instante, hacían teatro y arte en Cuba como quien golpea la cabeza contra un muro inconmovible. Baste recordar cuán polémico fue el Segundo Manifiesto de Teatro Estudio. El muro, de pronto, se volvía escenario. Y ganar ese espacio exigía mucho más de lo que se oculta tras el simple eco de la palabra *victoria*. En 1961, al estrenarse *PM*, el documental de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera, mucho de eso iba nuevamente a conmocionarse.

No se recuerda siempre con la debida exactitud el arranque mismo de las *Palabras a los Intelectuales*, desatadas por la prohibición de aquel filme brevísimo, poblado de gente simple que canta y baila en la noche del puerto habanero. La pasión asfixiante que primó alrededor de esa obra de *free cinema* disimuló las broncas internas de grupos que, en cierto modo, batallaban por una expresión que combinaba de manera explosiva la libertad de los discursos y los argumentos de una política que pudiera obrar sobre aquellos. El enfrentamiento innegable entre Alfredo Guevara y los miembros del semanario encabezados por Carlos Franqui, los ecos de las discusiones que los viejos representantes del Partido Socialista Popular sostenían con los nuevos ideólogos, paralizaron la circunstancia en una actitud esencialmente defensiva que en algún momento se fue de las manos y terminó volviéndose el pretexto de varias exclusiones. Como ha dicho Guevara, *PM* no era solo el documental, era *Lunes de Revolución*. La intervención de Fidel Castro en las reuniones de la Biblioteca Nacional será el parteaguas de las nuevas relaciones entre creadores y el aparato de Estado. En eso, creo, estamos de acuerdo. Aunque no muchos recuerden cómo se hizo escuchar ahí un teatrista. Virgilio Piñera.

Fue Virgilio quien rompió el silencio que siguió a la presentación del Primer Ministro, a cargo de Edith García Buchaca. El tímido y frágil escritor confesó allí que sentía miedo. «Miedo», dicen los que relatan la anécdota, «de lo que se nos quiera exigir o pedir». Lo por venir fueron otras declaraciones, que suscribieron las sospechas de Piñera, y concluyeron con la célebre intervención de Fidel y las no menos célebres líneas finales que, desde entonces, enmarcan un ejercicio moral y político respecto a lo que aporten los creadores cubanos. Repentinamente, ahí estaban los artistas cubanos, confrontando la censura de una pieza que, al caer en el silencio, arrastraría consigo otros fragmentos del edificio. Piñera sería una de las víctimas de La Noche de las Tres Pes: una maniobra policial que pretendió sanear de prostitutas, pederastas y proxenetas a la capital. Salió de la celda gracias a poderosas manos amigas, pero algo ya se había quebrantado, y el miedo que moviliza los juegos de *Dos viejos pánicos*, en 1968, proviene de esos estremecimientos. La frase virgiliana con la cual el autor de *Aire frío* expresó su más fervoroso apoyo al nuevo régimen acabaría leyéndose desde una ironía, muy a su estilo, sombría y amarga: «¡Yo moriré al pie del cañón!»

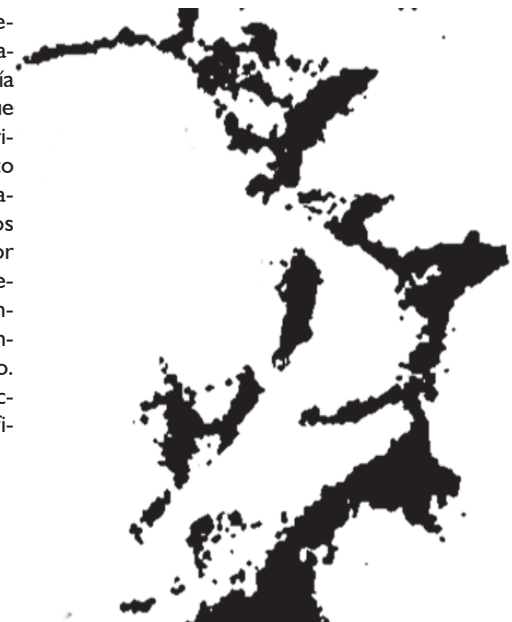
El nacimiento de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el fin de *Lunes*, la desaparición de *PM*,

dan fe de la agitación de aquellos días. Las fundaciones que la propia Revolución extendía gozosamente sobre la Isla para poblarla de cosas antes negadas, recibían el impacto de ese moralismo que quiso entenderse como moral, según explicaba Darío Fo. La apertura de la Escuela Nacional de Arte en 1962 resulta un triunfo seguro. Jóvenes de todo el país llegaban a La Habana con la esperanza de alzarse como artistas del tiempo que los acogía. En 1964, sin embargo, varios serían expulsados de ese centro, bajo sospecha de homosexualismo o disipaciones impropias según el modelo del hombre revolucionario. La implantación de un recelo homofóbico como política depuradora sembró su angustia en aquellos adolescentes, que vieron cerradas las mismas puertas antes abiertas, y solo les dejaba en las manos un expediente marcado con un peligroso historial. Algunos de ellos son hoy artistas que, a fuerza de persistencia, no quisieron verse lejos de los escenarios, y en Cuba o fuera de ella, responden con sus nombres a aquel primer atropello. Incluso, los que fueron invitados a ser parte de estudios científicos que prometían «corregir» sus defectos: una suerte de humillante lobotomía sexual en la que se gastaron recursos y tiempo irrecuperables.

Algunos de esos jóvenes eran lo suficientemente osados como para vincularse a nuevos actos públicos. Aparecen en el elenco de *Los mangos de Caín*, la pieza que Abelardo Estorino plantó como alegoría bíblica desde el choteo cubano, para sacudirse de las fórmulas de sus éxitos anteriores: *El robo del cochino* y *La casa vieja*. El estreno acabó en escándalo, y tras dos únicas funciones aquella puesta de Magali Alabau asesorada por Vicente Revuelta, fue retirada de la sala del Colegio de Arquitectos de La Habana, ante la revancha de un grupo de manifestantes enviados por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) a exigir el cese de la temporada. Ya tras esos ataques estaba la figura de Jesús Díaz, quien también enfilaba cañones contra el grupo El Puente, vinculado al cual estaban dramaturgos como Gerardo Fulleda, Santiago Ruiz, Nicolás Dorr, Eugenio Hernández Espinosa y José Milián. También El Puente se hundiría en aquel 1965.

Pero tampoco los grupos oficializados se encontraban a salvo. Mirtha Aguirre acariciaba en 1962 la idea de una gran compañía cubana, y en su afán por levantar un Conjunto Dramático Nacional llegó a amenazar la existencia de Teatro Estudio. Raquel Revuelta tuvo que lanzarse a las calles habaneras para, como hiciera en su día Ela O'Farrill, lograr que el mismísimo Fidel detuviera aquel proyecto. En 1965 estaba desarrollándose otra estrategia de limpieza social, que tuvo eco y voceros en las páginas del semanario *Mella* y otros órganos. Contemplar hoy las caricaturas de esa época, en la cual lo amanerado, refinado, afeminado, era un blanco constante, asegura las tensiones que presagiaban un ataque mayor. Sorprenden y avergüenzan porque, entre otras cosas, revelan la permanencia de muchos de esos prejuicios en estos días en los que podemos desenterrarlas.[2] El discurso depurador intentaba unir en una sola ecuación a los representantes de lo que los moralistas de nuevo tipo identificaban como enemigos políticos.

El tono inflamado de esas palabras era el de un huracán que pretendía no recolocar, sino borrar los nombres y rostros de los inculpados. El discurso revolucionario superó la indiferencia del recelo homofóbico previo a 1959 desde los órganos de Estado, para convertir al homosexual y a otros portadores de actitudes calificadas de dudosas en enemigos francamente políticos: erradicarlos era tan necesario como barrer con un rival armado en una batalla sin tregua. Se exigía un compromiso en esa lucha en el que aún se mezclaba la pasión de los primeros días con un marcado acento político. La demanda llegaba al teatro, en el que coexistieron grupos como Los Barbuditos, dirigidos por Ignacio Gutiérrez, con un desempeño hacia el público infantil que contrastaba con el «apoliticismo» que tanto se le criticó al núcleo de los Camejo. Para las Brigadas Covarrubias y colectivos del naciente movimiento de afi-



cionados escribieron esbozos de teatro doctrinario algunos de los dramaturgos del Seminario y otros ya reconocidos. Esas piezas, mimeografiadas bajo el título nada sutil de «Teatro de combate» respondían a la contingencia desde la contingencia misma. De ahí que sus autores hoy, por lo general, no las mencionen en sus catálogos: *La carabina de Ambrosio Kennedy* (José Ramón Brene), *En su lugar… trabajen* (Maité Vera), *Tres milicianos y un gato* (Abelardo Estorino), *Aquí y allá* (Antón Arrufat), *Con la guardia en alto* (José Triana), *A Mr. Bombita se le cayó el tabaco* (Santiago Ruiz), *La mentira del siglo* (Ingrid González). Virgilio Piñera, a petición del Teatro Nacional, había firmado unas escenas acerca de la Reforma Agraria, titulada *La sorpresa*, aunque en verdad, dada su endeblez, debería rebautizarse *El sobresalto*.[3] Tampoco la mencionó en sus últimos años, quizás por razones no muy distantes de las que le hicieran renegar de *Los siervos*, la fábula anticomunista que entregó a la revista *Ciclón* en 1955, hoy asombrosamente profética.

Otras manifestaciones de aquel espíritu conminatorio que empezaba a hallar enemigos entre el cuerpo mismo de lo Cubano, sin embargo, anunciaban hechos más terribles. 1965 fue un año altamente caldeado: es la fecha en la cual Vicente Revuelta queda destituido como director de Teatro Estudio, bajo las presiones del CNC, y el grupo elige en su lugar a Dagoberto Casañas, un personaje inocuo que funcionó como escudo ante la idea de que el colectivo pasara a manos de un funcionario impuesto como responsable de sus presentaciones. Fue la estrategia con la cual se respondió al cierre administrativo que decretó el CNC, tras varios meses de inercia y desasosiego. En su esencial volumen de críticas *En primera persona*, Rine Leal deja un recuerdo de aquella táctica desequilibradora:

> Entre 1959 y 1963 los grupos surgen y se organizan, se confeccionan ambiciosos planes, se adaptan nuevos teatros, los presupuestos estatales son generosos, hay confianza en el trabajo cultural. De 1963 a la fecha pueden invertirse los términos y la imagen será cercana a la realidad. […] Y no hablemos del acoso moral a los teatristas. […] La ola de presunta moralidad sexual, la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en los teatristas las peores lacras antisociales, la idea de que el teatro es el campo del pecado, la improvisación o el facilismo, ha golpeado de tal manera que ha de pasar tiempo antes que el teatro se recobre de tanta infamia. […] La crisis que azotó a Teatro Estudio en 1965 es su más dolorosa expresión y sólo la unidad de los intelectuales y artistas impidió que los males se hicieran mortales.[4]

La situación descrita por Rine no es el eco de un hecho fantasmal, sino de una presión concreta que aparecía en los diarios sin cortapisas. El poeta, folclorista y narrador Samuel Feijóo, en un artículo titulado «Revolución y vicios», aportaba sus criterios desde las páginas del diario *El Mundo*:

> […] Este país virilísimo, con su ejército de hombres, no debe ni puede ser expresado por escritores y artistas homosexuales o seudohomosexuales. Porque ningún homosexual representa la Revolución, que es un asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas. Porque la literatura de los homosexuales refleja sus naturalezas epicénicas, al decir de Raúl Roa. Y la literatura revolucionaria verdadera no es ni será jamás escrita por sodomitas, eso es un fraude más, una supercherría más de tan bien empiñados viciosos. […] No se trata de perseguir homosexuales, sino de destruir sus posiciones, sus procedimientos, su influencia. Higiene social revolucionaria se llama esto. Habrá de erradicárseles de sus puntos claves en el frente del arte y de la literatura revolucio-

naria. Si perdemos por ello un conjunto de danzas, nos quedamos sin el conjunto de danza «enfermo». Si perdemos un exquisito de la literatura, más limpio queda el aire. Así nos sentiremos más sanos mientras creamos nuevos cuadros viriles surgidos de un pueblo valiente. Rompamos el vicioso legado capitalista.[5]

Lo que presagian esas líneas es cosa que ya se implementaba. El primer llamado de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), curioso eufemismo que disimulaba la recogida de todo aquel sospechoso de conducta impropia, sexual, política, moral, laboral, etcétera, se produjo en aquel año. Capítulo aparte que merece detenimiento específico, las UMAP, abiertas hasta 1968, perduran en el silencio que emana de la vergüenza misma de su implantación y desarrollo. Los hechos de la UMAP, el mito de la UMAP, el error inocultable que fueron las UMAP, demanda una restauración impostergable dentro de la historia del país, y aún fuera de él, donde todavía rumian sus pesadillas los que fueron enviados a los campos de Camagüey, para que el trabajo los hiciera hombres. Allí estuvieron artistas que, junto a gente de pueblo común, compartieron las agotadoras jornadas de trabajo, la alimentación escasa, los rigores de saberse invisibilizados. Armando Suárez del Villar, José Mario, Pablo Milanés, Ricardo Barber, Héctor Santiago, Félix Luis Viera, entre otros, subieron a los trenes y ómnibus rumbo a las unidades que los esperaban en Monte Quemado, Anguila, y tantos otros destinos que faltan en varios mapas. Incluso en el de una memoria que debiera saberse cabal.

En 1968 está desplegándose por todo el país la Ofensiva Revolucionaria. El cierre de los pequeños negocios, los clubes nocturnos, la maniobra que dispersó esa vida nocturna por considerarla políticamente incorrecta, también alcanzó a las salitas teatrales, que en su mayoría iban a transformarse en desangelados locales de reunión, o a hundirse sobre el silencio de sí mismas arrastrando con ellas el recuerdo de muchas puestas en escena y todo un estado de ánimo. Era la misma Habana que un año antes había recibido al célebre Salón de Mayo, en la cual tocaba la recién fundada Orquesta Cubana de Música Moderna, y se agitaban los himnos de la Nueva Trova mezclados a la balada europea. La Ofensiva, solo en la capital, marcó la expropiación de novecientos cincuenta y cinco bares. Los artistas que cantaban en esos locales fueron enviados, como brigadas, al campo: Martha Strada y Miguel de Gonzalo entre ellos. Si para los músicos comenzaba el dolor de cabeza que se dio en llamar «contratación por plantillas», los teatristas y literatos no iban a carecer de neuralgias. *Los siete contra Tebas* y *Fuera del juego* acabarían por caldear, aún más, esos contextos excluyentes.

6

La Declaración de la UNEAC que sirve de deshonroso prólogo a las ediciones de esos dos libros, merecedores de los premios de la institución en aquel 1968, es sin duda alguna un documento sin precedentes. Fue aquel un año de intensidad también insólita, en el que pesaba la sombra de Ernesto Guevara, asesinado en Bolivia en 1967, mezclado a los conflictos de mayo en París, y la intervención rusa en Checoslovaquia, que el gobierno cubano respaldó. La sovietización emprende un camino más certero entre nosotros, y los fantasmas del realismo socialista y el pensamiento dictado desde Moscú dejarán huella reductora en nuestro ámbito, más allá incluso de lo artístico. En 1968, amén de los premios a *Fuera del juego*, *Dos viejos pánicos* y *Los siete contra Tebas*, pudo ser noticia impresa en nuestros diarios el alumbramiento de un ser no menos fantasmagórico, pero de mano capacitada para lanzar piedras hacia ciertos tejados: el camarada Leopoldo Ávila. El secreto a voces asegura que esa era la máscara de Luis Pavón, y desde las páginas de *Verde Olivo*, ese disfraz atacó a Heberto Padilla, Antón Arrufat,

Virgilio Piñera, René Ariza, Lino Novás Calvo, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, entro otros. Sobre la pieza de Arrufat, versión del original de Esquilo que procedía a introducir nuevas escenas en el argumento (la más importante de ellas destinada a presentar un debate entre los hermanos que se disputan el poder, la ciudad sitiada), dijo aquel espectro:

> ¿Qué se cree este señor? ¿Que le vamos a celebrar la gracia? […] Este sinuoso fabulista, hasta ahora, nunca se había atrevido a tanto. […] Pero ahora por su cuenta y riesgo se va a la guerra, con armadura y todo. A la guerra contra la Revolución. Y ahí sí que no. Ni grupitos que lleven la obra al extranjero con dinero de la Revolución, ni vuelos a capitales europeas. Aquí no celebramos las insolencias aunque vengan de un señor tan mínimo. […] Y además, no desprecie tanto al pueblo, no crea que el pueblo no va a entender sus ataques groseros y extranjerizantes. El pueblo los entiende y los rechaza. No van a pasar inadvertidas sus insolencias mientras él se ríe del pueblo detrás de las cortinas. Eso no va a volver a pasar.[6]

Hubo que esperar casi cuarenta años para que *Los siete contra Tebas* pudiera sacudirse el polvo de tanta satanización política. La pieza, originada a petición de Armando Suárez del Villar con vistas a una posible puesta en escena de Teatro Estudio, se convirtió en el centro de un tironeo cuando Vicente Revuelta quiso asumirla como director, y en el seno del grupo se produce una pequeña batalla, no contra la Revolución exactamente, sino para que el cauce se mantuviera dentro de los intereses de Suárez del Villar y el propio Antón, que decidió enviar la obra al concurso José Antonio Ramos. En el jurado del mismo apareció Raquel Revuelta, quien maniobró para desacreditar la obra negada a su hermano, y desde matices de sospecha política se abroqueló con Juan Larco, para votar en contra de lo que manifiestan los restantes miembros de ese jurado: Adolfo Gutkin, José Triana y Ricardo Salvat. El célebre voto particular de Revuelta y Larco dejaba claro que sus diferencias

> con la obra premiada son de carácter político-ideológico. […] No podemos por eso dar nuestro voto a una obra que mantiene, a nuestro juicio, posiciones ambiguas frente a problemas fundamentales que atañen a la Revolución Cubana.

Corroborando ese recelo, la Declaración, no suscrita sino por un global y también ambiguo crédito del Comité Director de la UNEAC, dedica una docena de páginas a desmontar el libro de Padilla, y solo un único párrafo fatal al texto de Arrufat, en el que concentra todo el peso de una lectura de contingencia para opacar sus versos blancos:

> Todos los elementos que el imperialismo yanqui quisiera que fueran realidades cubanas, están en esta obra, desde el pueblo aterrado ante el invasor que se acerca, (los mercenarios de Playa Girón estaban convencidos de que iban a encontrar ese terror popular, abriéndoles todos los caminos), hasta la angustia por la guerra que los habitantes de la ciudad (El Coro), describen como la suma del horror posible, dándonos implícito el pensamiento de que lo mejor sería evitar ese horror de una lucha fratricida, de una guerra entre hermanos. Aquí también hay una realidad fingida: los que abandonan su patria y van a guarecerse en la casa de los enemigos, a conspirar contra ella y prepararse para atacarla, dejan de ser hermanos para convertirse en traidores.[7]

Recomiendo la lectura de la presentación de *Los siete contra Tebas* que Abilio Estévez firmó para la antología de *Teatro cubano contemporáneo*, preparada en España por Carlos Espinosa en 1992, como respuesta cabal y martiana a ese argumento final: «¿A quién o a quiénes sirven estos libros? ¿Sirven a nuestra revolución, calumniada en esa forma, herida a traición por tales medios?» La misma interrogante de la Declaración es aplicada por Leopoldo Ávila para estigmatizar a *Dos viejos pánicos*, la obra con la cual Piñera quiso responder a *La noche de los asesinos*, y en la que reaparece la encarnación de aquel miedo que confesó ante la mesa presidencial de la Biblioteca en 1961. En octubre de 1968, Ávila vuelve a la batalla con ímpetu de censor:

> *Dos viejos pánicos* es una obra cerrada, asfixiante. […] La nueva sociedad no ha influido en la obra, no ha sido por lo menos, entendida, por un autor, que se aferra a viejas frustraciones que carecen de razón. Su frustración se ama-

rra de tal manera a sí misma que la obra resulta extemporánea, totalmente ajena a nosotros, extraña a esa manera de hacer cubanos que Piñera ha defendido alguna vez como característica de su teatro. […] Por este camino solo lograremos en el arte el nivel de copiadores asombrados del último grito europeo y ofrecer el contradictorio espectáculo de una Nación en posiciones de vanguardia y un arte a la cola imitadora del arte del decadente capitalismo mundial.[8]

Los resultados concretos de ese juicio demoraron por décadas el estreno de ambas piezas. *Los siete contra Tebas* fue estrenada en México en 1970. *Dos viejos pánicos*, gracias al eco promocional de su premio Casa de las Américas (que obtuvo por mayoría de votos, Vicente Revuelta formaba parte del jurado), se estrenó en Colombia y Estados Unidos casi de inmediato, pero no fue hasta 1990 que pudo vérsela en un escenario cubano, con puesta de Roberto Blanco para Teatro Irrumpe. Las representaciones, en ambos casos, sufrieron la carga del tiempo transcurrido. Poco antes de morir, Raquel Revuelta fue entrevistada por *El Caimán Barbudo* sobre su responsabilidad en el jurado de la UNEAC. La actriz, controvertida e imborrable, dijo algo muy suyo como respuesta, asegurando que en aquel momento hizo lo que consideraba necesario.[9] El orden de los contextos pretende organizar otra moral, y a lo largo de esta historia muchos personajes serán víctimas o victimarios de sus convicciones en circunstancias límites: es por ello que juzgarlos ahora sigue siendo un acto tan incómodo.

No solamente a Leopoldo Ávila le molestaba la dependencia que un *teatro nacional propio* evidenciaba hacia modelos experimentales europeos. Es cierto que en esos años fue *in crescendo* el empleo de modelos generados por la herencia del teatro de la crueldad, el *happening,* los *collages* y otros fenómenos que aquí eran acusados de decadentes mientras que, paradójicamente, al ser producidos por el Living Theatre, Peter Brook y otros líderes, eran tomados en sus países como amenazas izquierdistas por el aparato de una cultura conservadora. La espontaneidad y desacato consustanciales a esos desempeños debían disonar en los funcionarios que ya tomaban mayor control sobre la cultura en nuestro medio, cercados por una idea del realismo socialista que si bien nunca obtuvo entre nosotros un poderío levantado al nivel de lo sucedido en la Europa del Este, sí supo expresarse y aniquilar varias de esas manifestaciones. El Seminario de Teatro y Danza de 1967 fue el espacio de confrontación intensa que emanaba de esas y otras tendencias; la revisión de sus ponencias e intervenciones explicaría mucho de lo que llegó después. En 1968 nacen, también, Teatro Escambray y el grupo Los Doce: la mera coexistencia en el mismo mapa de dos experiencias tan diversas y retadoras da fe de los cardinales diversos de una brújula cultural cubana, que, sin embargo, debía domesticarse para mostrar una latitud única. Magaly Muguercia, voz referencial del período que se impondrá a partir de 1971, repasa aquellos días previos al Pavonato, aún en 1981, con el mismo dejo recalcitrante:

> En el teatro cubano anterior a 1959 no había cuajado una madura expresión popular. Al chocar con la voluntad culturizadora ancha y masiva de la Revolución, el teatro va a asumir líneas muy diversas de expresión. Algunas positivas, combatientes, que se van abriendo paso hasta el día de hoy cada vez con más fuerza y explican el surgimiento en 1968 de un fenómeno como el Teatro Escambray. Otras que, incapaces para superar las limitaciones de una óptica ya caduca, llegan a entrar en fuerte contradicción con la política cultural de la Revolución y se convierten en protagonistas del interregno 1965-1970 en el teatro cubano, lustro en el que se produce en nuestra escena el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones histéricas, la remisión permanente al clima pequeñoburgués,

con su sofocante atmósfera de vacilación, todo esto salpicado de un criticismo banal, despolitización e inercia.[10]

No es solo esta crítica quien afirma tal cosa. Desde su puntal en el Teatro Político Bertolt Brecht, analizará los implantes de la dramaturgia rusa de convocatoria partidista, y compartirá esa posición recelosa de la influencia grotowskiana (a la que califica de «insólito transplante») con colegas de respeto. En 1983, aún ya cerrado aparentemente ese período de juicios no menos tendenciosos que el teatro al que pretendían barrer, afirmaba Rine Leal:

> La presencia del absurdo, la crueldad, los *happenings*, los «juegos de actores», los «rituales y ceremoniales», desideologizan nuestra escena y la exponen como un mecanismo cerrado que opera como una campana al vacío. […] Lo que pretendemos establecer es que en los años iniciales el mimetismo cultural, como fórmula colonialista, se mueve con la pupila puesta en la vanguardia euroccidental, y lo que es más importante, no concibe su existencia fuera de estos parámetros. Sólo lo que imitaba, lo que reproducía mecánicamente, era aceptado como experimentación.[11]

Rosa Ileana Boudet, en la misma fecha, cataloga *Dos viejos pánicos* como «sólo una recurrencia realizada con mucho oficio». En su artículo «Cinco dificultades para escribir sobre el Guiñol», la misma especialista recomendaba al TNG salir a la calle, a la manera del Bread and Puppet para dialogar fuera de la sala refrigerada con un espectador que, como el del grupo norteamericano, hallara en los muñecos un símbolo de mayor valor político-ideológico. Los Camejo y Carril habían obrado desde la técnica de los grandes títeres a inicios del cincuenta y nueve, con su Teatro de Esperpentos, y tenían en su haber una larga trayectoria haciendo títeres en plazas, escuelas, al aire libre del país que recorrieron de punta a cabo fundando grupos y estimulando a nuevos discípulos. Lo que se les achacaba era el apolicitismo, ya condenado en 1967 dentro de la Declaración Final del Congreso Cultural de La Habana.

La ardua confrontación entre moral y moralismo se cernía como un peligro inminente sobre aquel panorama. Rozar la sexualidad era una posibilidad siempre explosiva, y habrá que recordar *Improntu galante*, de Ramiro Guerra, como un gozoso ejercicio danzario que tomaba en tanto pretexto la lucha entre hombres y mujeres como metáfora de otras tensiones y desenmascaramientos. En el propio TNG, donde los temas afrocubanos esplendían sobre el tablado, el erotismo desataba a las figuras de *La corte de Faraón*, *La Celestina* y *Don Juan Tenorio*. Al regreso de un periplo por el Viejo Continente, en 1969, el TNG acumuló críticas y aplausos firmes, que se estrellaban contra la desconfianza política que los hizo regresar a Cuba sin tocar tierra soviética. Rine Leal entrevista a sus directores para *Conjunto*, y los interroga acerca del juego sexual en sus puestas en escena. Carucha Camejo brinda una respuesta que es, más que teórica, una declaración de principios políticos desde su retablo:

> ¿Cómo privar al teatro de títeres, al teatro de sus elementos más vitales? […] Los espectáculos que tú señalas han recibido la aprobación suprema, la del pueblo de Cuba que llena cada semana la sala y de su pueblo de trabajadores y de estudiantes, de maestros, de cañeros, van al Guiñol porque allí reconocen una manifestación teatral vital, alegre, optimista, allí se reconoce.[12]

El modo en que se divertía (y sobre todo reflexionaba) ese pueblo al que era preciso llamar a la lucha ideológica, era la máxima preocupación de los funcionarios del CNC. Como eco reactivo de los acontecimientos de ese 1968, se organizó una especie de seminario entre el 20 y 25 de octubre que tuvo su eje de discusión acerca de «La cultura como actividad de masas». Las intervenciones de ese cónclave adelantan no pocos matices del venidero Congreso de Educación y Cultura. La propuesta era descentralizar el rejuego artístico de sus centros de poder «tendencioso»: la cultura era un hecho social y ninguna

élite debía controlarla. La demagogia inflamó las intervenciones de esos nuevos úcases, entre los cuales ya son distinguibles, con voces y rostros específicos, Jorge Serguera, Luis Pavón Tamayo, Armando Quesada. La voz espectral de Leopoldo Ávila podía escucharse, como una suerte de segunda, en las palabras de Luis Pavón:

> No se pueden crear las bases para trazar esta línea de trabajo en el campo de la cultura, sin una participación activa de las masas, ya que esta actividad debe mirarse como un trabajo político, que se realiza con la participación de todo el pueblo.[13]

Al cierre de aquel año estaban dispuestas las piezas en el tablero. Los acontecimientos que median entre esa fecha y abril de 1971 solo activan el motor de los futuros desplazamientos. La vida se planteaba en términos de batalla, y mostrar un solo síntoma de flaqueza era imperdonable: un error político. Los estrenos de *La toma de La Habana por los ingleses* o *Los juegos santos*, *En la parada llueve* y *Yo, o Vladimiro Maiakovski*, se combinarán con las primeras funciones del Teatro Escambray en 1969 y el estreno de *Peer Gynt* en 1970, alentadores de polémicas y enfrentamientos por lo general plantados desde una polarización poco productiva. Roberto Blanco funda Ocuje y repone su controversial y brillante *María Antonia*. Se abre la Escuela de Teatro para Niños y Jóvenes en Güira de Melena. Los niños conocen a los orishas mediante los títeres de *Ibeyi Añá*. El Teatro Musical de La Habana produce *Vida y muerte Severina* y *Tía Mame*. Berta Martínez inunda la sala Hubert de Blanck con una *Bernarda* experimental francamente insólita. Todo eso era la vida teatral de Cuba. Faltaba poco para que las piezas más agresivas comenzaran a desplazarse.

7

Incluso para una mayoría de teatristas que no conociera la poesía de Eliot, abril de 1971 fue indudablemente el mes más cruel. De la misma manera en que se acumulan y simultanean acontecimientos definitorios en octubre de 1968, en esos otros días se activaron los resortes que cambiaron de modo radical lo que hasta ese momento era el diálogo entre el artista, las instituciones y el aparato de Estado en Cuba. El I Congreso de Educación y Cultura, celebrado entre el 23 y el 30, es la matriz de la nueva política de enlace, y de ahí emanará toda la plataforma que rige la visibilidad u opacidad que recibirán ciertos creadores y tendencias. La calidad reactiva de la vida cubana convierte a ese evento en la respuesta pública más inmediata a otros hechos, desencadenados por la figura de Heberto Padilla, cuya detención por Seguridad del Estado el 20 de marzo culmina el 27 de abril. En la noche de ese día, Padilla pronuncia en la sede de la UNEAC su célebre e infausta autocrítica, en la que asegura haberse metamorfoseado durante el mes de prisión, y no sólo admite sus errores de flaqueza ideológica, sino que además llama al micrófono a colegas como Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes, su propia esposa o el ausente José Lezama Lima, para que viviesen igual transfiguración ante las cámaras que filmaban el suceso. Se cuenta que Piñera, temeroso de ser convocado a tal acto taumatúrgico, se dejó resbalar en su silla hasta casi tocar el suelo, a fin de no ser visto entre los espectadores de aquel episodio de intensa teatralidad. La mezcla de miedo y teatro podían alumbrar pánicos no tan viejos.

La respuesta internacional se manifestó en dos cartas, firmadas por intelectuales y artistas de compromiso cierto con la causa revolucionaria hasta ese instante. Una actitud esencialmente defensiva prefirió no debatir lo sucedido, y sobre la resonancia de aquellos hechos vino a caer la pesada losa de la Declaración Final del Congreso, primero solamente de Educación y luego ya, también de Cultura. Se dictaron maniobras que preconizaban al movimiento de aficionados como expresión cimera del arte revolucionario, «contrario a las tendencias de élite» y se enfatizó el carácter didáctico que las expresiones culturales debían desarrollar a partir de esa fecha. Detenimiento especial

se tuvo en acápites como Modas, Extravagancia, Religión, Delincuencia Juvenil y Sexualidad. Se propugnó la eliminación de «aberraciones extravagantes», se ubicó a las creencias «procedentes del continente africano» como causantes de indisciplina legal y se definió al homosexualismo como «patología social». Los homosexuales constituían «un problema» en los organismos culturales y se abogaba por el alejamiento de tales personas de responsabilidades en las que pudieran influir en la formación de las nuevas generaciones, así como se les negaba el poder representar a la Revolución en el extranjero. El Hombre Nuevo podía adquirir el homosexualismo por simple ósmosis, y la maniobra sanitaria fue aplicada como dictamen inapelable. «¡Fuera los homosexuales y los contrarrevolucionarios de nuestros planteles!»,[14] se exigió en un Comunicado Conjunto de la UJC y la Unión de Estudiantes Secundarios publicado por *Mella* en 1965. Esa hora finalmente parecía haber llegado. El aire quedaría, según profetizara Feijóo, «más limpio». Pero también la pureza puede resultar irrespirable, y el propio autor de *Juan Quinquín* acabaría siendo obligado a abandonar la Universidad de las Villas, por orden de los nuevos funcionarios que lo consideraron tan sospechoso como aquellos a los que el poeta acusó en 1965.

A partir de ese momento Luis Pavón es la mano que concreta y firma los documentos de nuevos actos de prestidigitación, mediante los cuales desaparece lo *enfermo* y queda a la vista solamente lo que se creía por políticamente sano. Con Armando Quesada como principal ejecutor, el mundo teatral cubano fue reducido a los parámetros de la nueva moral comunista, y comenzaron a ser citados actores, dramaturgos, coreógrafos, asesores, directores, a la oficina del Consejo Nacional de Cultura, sita en Quinta Avenida número ocho mil cuatro, Miramar. Lo que se disimulaba en los famosos telegramas, como aún les llaman las víctimas de aquel rejuego, era una reunión aparentemente convocada por la Comisión de Evaluación del CNC. Lo real es que en aquel sitio se produjeron las entrevistas que marcaban el fin de la vida laboral de esas personas. Con Quesada frente a frente, representantes del Sindicato y el Ministerio del Trabajo y una grabadora dispuesta a recoger las palabras del citado, se procedía a someter a esas personas a la Resolución tres, mediante la cual se proclamaba que tales ciudadanos carecían de la debida idoneidad, falla descubierta en sus vidas privadas, en la expresión de sus propias personalidades.

Si algunos no recibieron el nefasto telegrama o no se encontraron con Quesada, lo cierto es que el destino legal era el mismo. Antón Arrufat fue condenado a permanecer durante años en la Biblioteca de Marianao, como un oscuro asalariado que no podía recibir llamadas telefónicas ni visitas, tras ser convocado a una reunión por un funcionario de menor rango. José Milián, con el éxito fresquísimo de *La toma de La Habana por los ingleses* en el bolsillo, no pudo evitar los insultos de Leopoldo Ávila, quien había denunciado esta puesta por mostrar «impostaciones de teatro extranjero»,[15] escandalizado por el uso desenfadado de la historia y por el travestismo de algunos actores. Ello le valió al dramaturgo ser tildado de las peores cosas, según consta en el acta que responde a su reclamación, tras haber sido despojado de su plaza laboral en Teatro Estudio, la cual argumenta que sus piezas son, simplemente, «pornográficas».

Semejantes ataques recibieron los que, no conformes con la aplicación del mecanismo, quisieron reclamar. Siendo ellos mismos, de acuerdo a la maniobra, quienes debían aceptar su separación del oficio que desempeñaban mediante una declaración en la que reconocían de forma autocrítica sus «errores», quedaban a merced de un rejuego burocrático que parecía no tener salida. La resolución era vertical respecto a los ya parametrados, a quienes, tras negarles la posibilidad de mantenerse en sus puestos de trabajo, magnánimamente se les «concedía» una segunda oportunidad:

> POR CUANTO, En el Congreso Nacional de Cultura la Comisión 6-B encargada del estudio de la influencia del medio social sobre la educación, recomendó:
> Evitar que ningún ciudadano que pertenezca a un organismo cultural y sea retirado de su cargo, por no reunir las condiciones para él, pueda pasar a trabajar a otro del

mismo tipo. Establecer para esto un control adecuado mediante el expediente laboral.
POR CUANTO, El apelante pide una oportunidad y aún dado el carácter de los hechos realizados, esta oportunidad no se le niega en modo alguno, y la posibilidad de enmendar sus errores está siempre abierta y se ayuda al mismo situándolo en un medio distinto a aquel en que los ha cometido, ya que vinculado a una nueva realidad social le será posible superarlos en la misma medida de sus esfuerzos.[16]

Gracias a tal alternativa que se suponía infalible como cura, la «nueva realidad social» llegó a las vidas de los hasta ese entonces conocidos como artistas. Milián terminó trabajando en el DESA como pintor de brocha gorda. Otros, que no pudieron asumir esa reencarnación, vivieron gracias a colectas de amigos. Carlos Repilado, que fue enviado a la Construcción, ha rememorado el trauma que generó el saber que la llegada de los telegramas era inevitable:

> Esa historia comenzó, justamente, cuando estábamos poniendo la tercera versión de *La casa de Bernarda Alba*. El día que llegaron masivamente los telegramas a Teatro Estudio, que hicimos la última función, esa fue una función que yo no voy a olvidar nunca en mi vida, porque todos los textos tenían otra connotación, era demasiado fuerte, por la carga que tenía. […] El telegrama era para citarte a una entrevista, no decía que te botaban, pero todo el mundo sabía lo que significaba. Tenías que ir a una oficina en Miramar, y mi entrevista fue con Quesada. Se te pedía que hicieras una autocrítica, tú mismo te botabas. No te decían: no puedes pertenecer al CNC porque estás incapacitado artísticamente, o eres analfabeto, o religioso, o eres homosexual. Yo les pregunté por qué, le dije a Quesada que me había hecho no una, sino diez autocríticas, y no encuentro un motivo por el cual me hagan esto, necesito que me digan cuáles son mis errores. Pero de ahí no salían, tenían unas frases hechas para responderte y nunca sabías cuáles eran exactamente los parámetros.[17]

No todos tuvieron la suerte de algunos actores de esa compañía madre, quienes siguieron actuando hasta que les llegara la baja definitiva, que arribaba por orden alfabético, y lograron disimularse en los elencos de los famosos recitales que se creaban para demostrar la vinculación del arte con nuestra historia triunfal: *Tiene la palabra el camarada Máuser, Caminando y cantando*, etcétera. De aquella entrevista, se establecía un plazo en el cual el parametrado tenía diez días para presentarse en el Ministerio del Trabajo a fin de ser enviado a su nuevo oficio: en la propia reunión con Quesada se les entregaba la planilla correspondiente. De no obedecer, se les aplicaría la Ley de la Vagancia, con la consiguiente amenaza de encarcelamiento. Las propuestas iban desde sepulturero hasta cazador de cocodrilos: labores que, supuestamente, estaban bien lejanas de poder influir a esa juventud a la que había que ayudar a crecer en la más impoluta pureza, a diferencia de los reptiles de la Ciénaga de Zapata, cuya dura piel podría ser impermeable a cualquier expresión de blandenguería.

Esa juventud, claro, estaba precedida por la niñez. El golpe bajo que recibió el teatro para niños y jóvenes descabezó numerosas compañías, adocenó estéticas mediante una fórmula reductora, y cercenó liderazgos artísticos. El Teatro de Muñecos de La Habana fue fundido al TNG. Pepe Camejo culminó siendo deshabilitado por Quesada en 1972, y sustituido por Egisto Agüero. La mayoría del elenco del núcleo del TNG fue parametrada, reduciéndose su membresía visible a las actrices. Carucha Camejo acabó retirada de su labor como directora, y si bien se le mantuvo el salario, no pudo activar ninguno de los proyectos que el colectivo anunciaba cuando se le paralizó: esto, la prisión a la que

fue enviado su hermano y otras injusticias, la redujeron a tratamiento siquiátrico. Quedaron como sueños *El reino de este mundo*, *Tres rituales por siete para Babalú Ayé, Venus y Adonis,* entre otros títulos. Acusados de elitistas, de promover la santería y la religión afrocubana, de homosexuales y apolíticos, de religiosos, ni los Camejo ni Carril volvieron a tomar las riendas de lo que fundaron. Al recelo tradicional que considera el arte de figuras como una expresión menor, se unió la vulnerabilidad de un colectivo que, a diferencia del Ballet Nacional de Cuba, el ICAIC, la Casa de las Américas o Teatro Estudio, no podía apelar a una filiación política o al apoyo de personalidades ligadas a las altas esferas de mando del país. Indefenso, el Teatro Nacional de Guiñol perdió gran parte de lo que lo identificaba. Hemos tardado años para comenzar a revisitar esa historia.

Cosa semejante padeció el Teatro Musical de La Habana. Considerado como una manifestación contaminada por la frivolidad, el amaneramiento y una ligereza poco compatibles con los nuevos dogmas, tampoco halló defensas y el conjunto se vino abajo. Los actores que sobrevivieron a la purga de este grupo y del Jorge Anckerman fueron repartidos entre los nuevos colectivos: Teatro Cubano y Teatro Popular Latinoamericano. Ramiro Guerra, tras un ensayo general del *Decálogo del Apocalipsis*, perdió el respaldo de los funcionarios del CNC, que aterrorizados por el valor explosivo de aquella propuesta, suspendieron el estreno y confinaron al coreógrafo a su apartamento. Roberto Blanco, que anunciaba en 1971 su arrasadora visión de *Divinas palabras*, fue juzgado y separado de toda acción teatral: Ocuje murió como resultado de ese golpe y mientras no pocos de sus actores buscaban refugio inmediato en el Teatro Político Bertolt Brecht y otros nuevos colectivos no calificables de sospechosos, no tuvo mejor alternativa que convertirse en traductor del Instituto del Libro. Eugenio Hernández Espinosa vio desaparecer a *María Antonia*, mientras otros elegían rápidas máscaras tras las cuales sobrevivir, acusado de propagar con sus obras la santería y otras manifestaciones de rezago capitalista. Tomás González, Gerardo Fulleda, Pepe Santos, Ingrid González, Alicia Bustamante, Luis Interián, Aida Bustos, Pancho García, Ernesto Briel, Gerardo Montesinos… son apenas líneas de una extensa lista que al ser recordada solo deja una interrogante de dolor, en tanto de una forma o de otra sintieron la parálisis o la invisibilidad que aquel moralismo les imponía.

No mejor, ya se sabe, fue el destino de Virgilio Piñera. Tras el estreno de *El encarne*, escrita a petición del Teatro Musical de La Habana que había producido, además, una interesante puesta de su *Electra Garrigó*, culmina en 1969 su vida de dramaturgo representado: le quedará otra década que vivir sumido en el ostracismo más hondo; y la muerte será la única salida de tan penoso estado. «No me han dejado ni un huequito para respirar», cuentan que decía el autor teatral más importante del siglo xx cubano. Aún en el silencio, resultaba incómodo. Sus obras se esfumaron de las carteleras, y sus discípulos (Arrufat, Estorino, Triana…) se vieron obligados a leer sus nuevas creaciones en tertulias clandestinas, ya que ninguna antología, selección, o revista, se atrevía a publicar sus nombres. Incluso esas tertulias representaban un riesgo: al saberse que en Mantilla Virgilio presidía una en la mansión de los herederos de Juan Gualberto Gómez, aquello llegó a su rápido final.[18] Estorino, como Suárez del Villar, consiguió mantenerse como director artístico en Teatro Estudio, pero no podía representar sus piezas, y solo autores filtrados por la muerte o la extrema confianza política podían ser añadidos a los repertorios. René Ariza fue condenado a ocho años de prisión. Se desbandó el núcleo de Los Doce, que durante algunas representaciones en la sala Hubert de Blanck debió enfrentar opiniones adversas a sus experimentos pronunciadas, entre otros, por Jorge Timossi. Iván Tenorio y Guido González del Valle son

ejemplos de coreógrafos que vieron retardado el impacto de sus ideas en aquella hora tan lenta. La lista de los parametrados es una suerte de secreto a voces, y no falta quien, a la altura de estos días, haya querido sumar su nombre a ella, pretendiendo haber sido víctima de una persecución que hemos tardado tanto en denunciar.

Lo peor de todo es que la desaparición de esos artistas dejaba agujeros negros insalvables: varios de ellos eran los protagonistas del mejor teatro cubano de ese tiempo, no simples oficiantes a los que alguien pudiera sustituir con rapidez. El liderazgo artístico no pudo suplantarse con modelos mecánicos, y el arte cubano se estancó sin poder llevar a cabo la explotación cabal de muchos de esos modelos. Si en La Habana la danza, el teatro para niños y adultos, el musical, la pantomima, el arte lírico y otras expresiones perdieron sus coordenadas esenciales; no menos ocurrió en provincias, donde el procedimiento fue más oscuro al subrayarse, con la distancia, las seudointerpretaciones de una política ya torcida, en manos de funcionarios que se creían impunes al brindar sus versiones locales de tal legislación. René Fernández fue separado del Teatro Papalote, Miriam Muñoz por poco pierde su carrera de actriz junto a otros artistas matanceros. Pedro Castro, que ya había recibido amenazas locales, se halló sin armas ante las fórmulas excluyentes que se dictaban desde la capital. En Teatro Estudio Raquel Revuelta acogía a más amenazados: Frank Negro, Enrique Almirante y Erdwin Fernández, entre otros, llegaron desde la televisión de la cual se les había excluido, junto a figuras del teatro lírico que repentinamente se encontraron sin lugar, como Alina Sánchez. El dolor más grave debe haber sido corroborar que los amigos de ayer se convertían en cómplices y acusadores: el ahogo generado por aquella impotencia hizo firmar cartas, delatar, denunciar. No se niega que el oportunismo haya sido el catalizador de muchas de estas actitudes: el páramo engendra otras formas del páramo.

Se impuso como política un realce del teatro de aficionados: a toda costa había que demostrar que las masas, en conjunto, eran suficientes para engendrar el nuevo arte socialista. Se hablaba de llevar el teatro y el ballet a la fábrica, a la escuela, a la granja: se descentralizaron los espacios de confrontación para abrir otros, mediante imposiciones quinquenales. Lo reactivo no dejaba de expresarse, y el Político Bertolt Brecht (PBB) se transformó en el buque insignia de un pensamiento escénico privilegiado en cuanto a apoyo y estímulo oficial. Es este grupo el que hace frecuentes las grandes coproducciones con el campo socialista: *El carrillón del Kremlin*, *Los amaneceres son aquí apacibles* y otras piezas inundan los escenarios, del mismo modo en que nuestras pantallas cinematográficas se convirtieron en infinitas estepas y paisajes de guerra importadas desde las naciones hermanas del CAME. Colectivos como Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano, Teatro de Participación Popular protagonizan ahora las carteleras. Entre junio y agosto de 1974 se efectúa en La Habana el Panorama de Teatro Cubano, en el que junto a los grupos mencionados, se programan Teatro Estudio y el Rita Montaner. Para esas fechas, los silencios desatados por la parametración están en su apogeo.

Quien quiera tener una idea concreta de qué se anunciaba como nuevo rostro del teatro cubano, qué líneas se estimulaban en ese marco, y qué se criticaba con acento vertical, puede echar una ojeada a *Teatro: en busca de una expresión socialista*, libro que Letras Cubanas le edita a Magaly Muguercia en 1981, y donde la asesora del PBB se revela como ideóloga de ese instante. Se ensalza al Teatro Escambray como ejemplo firme, sin delimitar lo que tenían como elementos polémicos sus primeras piezas, y se eleva a grado supremo lo que algunos sucedáneos producían en otros sitios del país. Se saludaba la existencia de una «dramaturgia cubana militante», integrada por obras como *En Chiva muerta no hay bandidos*, *El hijo de Arturo*

Estévez o *Girón: historia verdadera de la Brigada 2506*. De esta última, firmada por Raúl Macías, se afirma en esas páginas que «abre un camino a aquellos dramaturgos que se decidan a asumir como único puede hacerse –con grandeza– el registro heroico».[19] Entre los autores promovidos desde el escenario del PBB estaban el propio Macías, Paco Alfonso, Artiles, Gerardo Fernández, Buides, Armas Duque o Hernández Savio: sus piezas alimentarán el repertorio del movimiento aficionado, impreso en folletos que llegaban como normativa a las Casas de Cultura.

Al mismo tiempo aquellas obras que no conseguían, a juicio de Muguercia, trasladar con eficacia la realidad revolucionaria a las tablas, eran objeto de duros señalamientos, escritos con la energía propia de un cuadro severo que regaña a sus subordinados al sorprenderlos en falta, desde ese detestable y demagógico «nosotros» bajo el cual tantos enmascararon discursos y prejuicios estrictamente personales. No sólo ella empleó este discurso. Mario Rodríguez Alemán criticaba los elementos provenientes de Meyerhold que creía descubrir en *La hija de las flores*, dirigida por Suárez del Villar.[20] Freddy Artiles juzgaba al Héctor Quintero de *Si llueves, te mojas como los demás* criticándole:

> Los profundos valores positivos de la nueva sociedad socialista no se expresan plenamente, elevándose a un primer plano lo no fundamental, todo lo cual deviene un criticismo vacío de contenido que se aleja en gran medida de los objetivos de la dramaturgia socialista, los auténticos valores de la nueva realidad revolucionaria.[21]

La falta de un repertorio tan nuevo como idóneo conduce a las obras escritas por encargo, o concebidas en saludo a determinadas celebraciones políticas. El MININT, la Seguridad del Estado y otros órganos promueven concursos de dramaturgia y encuentran sus representaciones en obras escritas a la medida de una imagen *perfecta* de sus agentes, y se impone la moda de que sean miembros del Partido o la UJC los que entren a discutir, a la usanza de un coro de dioses, los conflictos y procuren sus soluciones. La estrategia se extenderá a los años ochenta, piénsese en obras como *Los novios*, de Roberto Orihuela para el Teatro Escambray. El teatro para niños desplazó a hadas y magos para poblarse de animales contagiados por un síndrome de trabajo enfebrecido, o pequeños héroes de la lucha mambisa, vietnamita o africana: en 1975 Javier Villafañe visita Cuba y los Camejo no pueden acercarse al célebre titiritero con el cual se carteaban desde los años cincuenta. Sumándose a la política de coproducciones, el TNG, que había nacido con una pieza asesorada por artistas soviéticos, retoma esa línea con fuerza y anuncia, entre otros títulos, *El canto de la cigarra*, dirigida por Stanislaw Ochmansky. El número de la revista *Conjunto* dedicado al arribo del juglar argentino vacía los nombres fundacionales del TNG, y proclama los nuevos propósitos del grupo en un artículo que firma Karla Barro, en ese entonces directora del grupo, dirigido a la expresión de «un teatro cubano pedagógico».[22] Me pregunto si en Miami, adonde se exilió, seguirá dando publicidad a tales propósitos.

8

Tampoco habría que procurar una visión enteramente demonizada de lo que se produjo en los setenta: hubo también algunos montajes notables. Vale recordar que Teatro Estudio produce *Las tres hermanas, La vieja dama muestra sus medallas*, y *Galileo Galilei*, entre otros títulos; que el Escambray estrena en el período varias de sus piezas más controvertidas y notables (*El juicio*, *La vitrina*, *El paraíso recobrado*) poco antes de que en 1976 viaje a Angola y comience un período de oficialización que paralizó varios de sus lineamientos más riesgosos; será el primer grupo cubano que se presente en Canadá y los Estados Unidos. En ese período el Conjunto Dramático de Oriente encuentra su propio perfil al rescatar el teatro de rela-

ciones, en el teatro para niños aparecen *El conejito descontento*, *Papobo* o *La guarandinga de Arroyo Blanco*..., que serán referenciales hasta bien entrados los ochenta. Pero son en conjunto espectáculos que dan solo una pálida idea de cuánto pudo haber sido un movimiento teatral auténtico, en el cual esos montajes hubiesen coincidido con la riqueza y la diversidad que habrían aportado muchos de los parametrados. La coexistencia no se entendía sino en términos de exclusión, y la mayor pobreza de ese período emana de la escasa confrontación de modelos, de la predecible estructuración de los conceptos escénicos, de la visión que privilegiaba lo político y lo didáctico, la visión maniquea de los hombres y la búsqueda de sus objetivos personales atrapados en una perspectiva histórica que no se entendía, exactamente, como conflicto. Los vacíos en géneros concretos, el desprecio hacia fórmulas de origen popular como el bufo, el corte abrupto de la pantomima considerada inmoral por el uso de *maillots* y su estilización gestual, y la representación de varias zonas de la vida cubana como caldo de cultivo marginal sin matices, redujo el espejo teatral a una lección de moralismo, que no moral, como bien advertía Darío Fo.

Mientras mucho de esto ascendía, varios artistas trataban de rebelarse. Mediante apelaciones o cartas, expresaban su ahogo, para recibir respuestas sordas. El engranaje de miedo y silencio parecía hacer invulnerable el mecanismo, y los que dictaminaban esos métodos creyeron poder obrar en paz. Sin embargo, ya a fines de 1973 y durante 1974 comienzan a probar fórmulas de reclamación que no se conformaba con dirigir demandas al CNC. Armando Suárez del Villar, recordando sus estudios como abogado, dirige una apelación al Tribunal Supremo de Justicia, en la que desmonta los argumentos de Pavón, Quesada y sus acólitos. Lo mismo harán muchos, encontrando apoyo en figuras a las que se debiera un agradecimiento no siempre alzado suficientemente, como el abogado Julio Dávalos, recientemente desaparecido. El fallo obtenido es una afirmación sin precedentes, al decidirse que la apelación tiene causa, y se ordena la restitución de los parametrados a sus puestos de trabajo, así como el pago de los salarios con carácter retroactivo. José Milián, tras insistir una y otra vez, consigue el apoyo de Lázaro Peña, que como otras personas implicadas en la revisión del asunto, descubren la inconstitucionalidad de la maniobra. Antón Arrufat escribió una carta a Fidel Castro. Gracias a ello, puede salir de la Biblioteca de Marianao y comenzar trabajos de edición en la revista *Revolución y Cultura*. Pero aún no podía publicar nada suyo.

Si bien ello no desplazó a Luis Pavón de su visibilidad, sí dio inicio a un reciclaje de lo que él y sus seguidores habían instrumentado, en tanto expresión de un recelo que, a no dudarlo, tenía raíces políticas con respecto a lo que debía ser y sobre todo, para lo que debía *servir* la cultura a un proyecto revolucionario. Lentamente, comenzó a marcarse en algunos relojes la necesidad de pasar a una nueva dimensión de todos los diálogos. Entre aquel 1974 y el 30 de noviembre de 1976 en que se anuncia la creación del Ministerio de Cultura, fueron reintegrándose a sus grupos algunos de los artistas que lograron vencer el resentimiento y la decepción causada por esta contingencia. Pepe Carril retorna al Guiñol, junto a Armando Morales, Ernesto Briel; pero Pepe Camejo, tras haber sido encarcelado en 1972, no pudo hacerlo. Tampoco Carucha, los fundadores del TNG emprenderán el camino del exilio. Ramiro Guerra se niega a volver a los tabloncillos donde inauguró el tiempo de la danza moderna en Cuba: hallará respuestas en el Conjunto Folclórico Nacional y comenzará a editar los libros que concibió durante su retiro forzado. José Milián descubre que en su expediente no aparecen las actas que lo condenaban y comienza un largo y tozudo recorrido para que no se le arrebaten los documentos que prueban el por qué de un silencio que lo apartó durante años: tendrá que comenzar casi de cero hasta probar que su talento per-

manecía intacto. La aprobación, en 1975, de las Tesis y Resoluciones sobre la Cultura Artística y Literaria sustituyen el aire enrarecido que asolaba a los artistas por un discurso que, pese a las fricciones y retórica del momento, auguraba un cambio saludable. Emergiendo entre los documentos aprobados por el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, esas páginas rebajan los términos prejuiciados con los cuales se alentaba a obrar en las declaraciones del nefasto Congreso de Educación y Cultura.

Imaginar que tal transformación ocurrió de inmediato y sin escollos, es tan ingenuo como no sospechar del abismo ocultado por la vegetación del propio abismo. Cuando se quiere repasar con rapidez y de manera triunfal el cese de aquel descalabro, se ha insistido en que la mera sustitución del CNC por el MINCULT bastó para echar luz sobre los acontecimientos, y se ha querido explicar a veces la oposición entre los desempeños de Armando Hart y Luis Pavón con la simpleza de un mal *western*. Si bien es innegable que el panorama se movió hacia acciones reparadoras, el quinquenio no culminó en 1976; para muchos creadores fue un período más largo, en el cual, tras esa fecha, se añadía la angustia de saber que algunos eran devueltos a sus puestos de trabajo y otros desesperaban sin recibir la misma propuesta de retorno. Hubo quien esperó hasta iniciados los ochenta, como René Fernández, para volver a su punto de origen. A otros, la llamada no les llegó nunca.

Que los recelos perduraban incluso dentro de los laberintos de la cultura, es cosa que se evidencia en las declaraciones de Alfredo Guevara ante un grupo de artistas cubanoamericanos con el que dialoga en junio de 1979. Virgilio Piñera, quien moriría apenas unos meses después, sigue siendo un personaje incómodo aún en esa fecha en que ya operaba el MINCULT y se restituían ciertos nombres a los catálogos:

> Virgilio, como tú sabes, es un anciano. Virgilio Piñera es, en mi caso personal, una de las pérdidas que más siento para la revolución desde el punto de vista literario. Si tú quieres para la literatura no, seguirá siendo publicado, etcétera, no sé, ojalá que él termine sus días de un modo mejor. […] Haciendo ciencia-ficción yo diría, bueno, y si nos surgiera ahora un Virgilio Piñera que no tuviera esa historia, que no hubiese participado en *Lunes*… que no se dedicara a tratar de reclutar a los jóvenes intelectuales envenenándolos en sus relaciones y posiciones, o proponiéndoles planteamiento de determinadas posiciones ideológicas, y si no existiera ese pasado, y fuera un nuevo Virgilio Piñera el que naciera ahora, diría que eso ya sería harina de otro costal.[23]

Lo que se propone en esas palabras es la utopía de algo así como la reinvención de un célebre relato más cercano en el tiempo, que podría titularse *El anciano, el Lunes y el Piñera nuevo*. Piñera, «el hombre que fue *Lunes*» para quien la edad no fue nunca un pretexto fulminante, seguía escribiendo durante las mañanas de su retiro, y si como apunta el entonces Viceministro de Cultura «él no presenta obras de un tiempo a esta parte» se debía a los recelos que operaban contra él, y que se deslizan en esa misma intervención disimuladas bajo halagos a sus piezas pre-revolucionarias con las que intenta hundirse la producción del autor posterior a 1959. La revista *tablas* se opuso a publicar el libreto de su pieza *El no*. Aún en 1987, Eliades Acosta publicará en el tabloide *Perfil de Santiago* una crítica acerba a la edición de relatos póstumos de Piñera, acusándolo de ser presa de una «autocondena», un «autoexilio». Guevara refiere el caso de José Triana, al que asegura totalmente reincorporado, muy poco antes de que el autor de *La noche de los asesinos* optara por el exilio definitivo en Francia. Que los hechos reescriben

la historia de una manera que no siempre pueden prever sus protagonistas, es una verdad que contamina incluso los proyectos que se dicen más sólidos. Más allá de la coyuntura en que se pronunciaron esas frases, rescato otra línea de Alfredo Guevara con la que, al reproducir su intervención tal cual la dijo en aquel momento, demuestra un apreciable grado de consecuencia personal con sus criterios, errores o profecías, tan distinta de la actitud con la que muchos han intentado luego borrar, limpiar, corregir en blanco lo que afirmaron en otras circunstancias:

> creo que la aspiración de la revolución debe ser publicarlo todo algún día, y poner en discusión todo, cuándo es ese día, te doy mi palabra de honor que no propongo su aplazamiento por la comodidad de no tener que enfrentar los riesgos de la complejidad, todo lo contrario.

Lo que temían muchos de los que durante el quinquenio fueron catapultados a primeros planos de acción, acabó produciéndose. Poco a poco, pueden volver a nombrarse, en las páginas culturales de la prensa, figuras y sucesos que por ese tiempo gris no debían ser mencionadas o elogiadas, operación que algunos todavía consideraban riesgosa. El regreso de los expulsados hizo coincidir en una nueva forma de tensión las diversas estéticas, tendencias, tradiciones y lenguajes que ramificaron la cartelera teatral e intentan revivificar los procesos coartados. Roberto Blanco retorna con una *Cecilia Valdés* que animará intensas polémicas, pero que refresca, siquiera sea de modo efímero, el encartonado concepto del arte lírico en Cuba. Cuando crea Irrumpe en 1983, rescata su *María Antonia*: es el gesto mediante el cual reanuda su quehacer anunciando que no piensa quedarse en el lamento vacío, recomponiendo una historia personal que, sin embargo, a la vista de las más nuevas generaciones, resulta incomprendido. Berta Martínez retoma al Lorca que debió distanciar durante los setenta y estremece con sus *Bodas de sangre*. Reimplantar los módulos levantados en los sesenta chocó contra las pretensiones de una generación fresca que anhelaba apoderarse de los escenarios, reaccionando violentamente contra la grisura del panorama, en el que sobrevivían los colectivos fundados en los setenta, el teatro nuevo, y al que regresaban los parametrados. Ello producirá las principales controversias de la escena cubana en los ochenta, que se inician con el Primer Festival de Teatro de La Habana (FTH).

Lo que significó esa cita en tanto espacio abarcador de expresiones y anhelo restañador, fue organizándose lentamente desde que Armando Hart confía en Marcia Leiseca para dirigir las proyecciones del teatro bajo las líneas del MINCULT. A través de entrevistas efectuadas en las oficinas del antiguo CNC (hoy Palacio del Segundo Cabo), comenzó un intento por restablecer la confianza entre los artistas, que en su mayoría dieron una respuesta inmediata a la posibilidad de volver a las tablas. El FTH, cuyas memorias fueron editadas en 1982 por la Editorial Orbe agrupa veintiún grupos de todo el país, y los pone a dialogar con un presente en el que la herencia del XIX y el período prerrevolucionario asoman como bases de lo que se pretendía reconstruir. Revisar ese libro, en el que se rescatan fotografías, datos, testimonios, permite medir la temperatura del empeño, en el que aún subsisten ausencias concretas que evidencian los recelos persistentes. El único dramaturgo vivo cuyo retrato aparece entre los rostros modélicos de lo que antecede a ese hecho, es Paco Alfonso. Entre las imágenes que honran puestas y obras notables del patrimonio escénico nacional, brillan por su ausencia *Electra Garrigó* y *Aire frío*, tan apartadas como el nombre de Francisco Morín y otros fundadores. La obra de algunos parametrados es referida pero no calificada ni devuelta en su real valor: uno de los grandes triunfos del Teatro Nacional de Guiñol, el hallazgo de un público adulto

receptivo para sus propuestas con títeres, ni se menciona. Se afirma que el *teatro nuevo* descentralizó el paisaje escénico cubano desplazándolo hacia las provincias, con lo cual se sugería que todo lo que no perteneciera a esa expresión debería calificarse como *teatro viejo*. Esa modalidad tuvo incluso en 1978 un Festival Nacional, prueba de que se alentaba su perfil por sobre otros. En 1979 el PBB se despoja de las *chaikas* y los pesados abrigos rusos para estrenar la muy polémica *Andoba*, que desata un fenómeno de público notable y pone en evidencia que, mientras se pretendía una imagen teatral que no dialogaba verazmente con el aquí y el ahora de aquella sociedad cubana más allá de fórmulas resueltas de antemano e importadas, pervivían en la cotidianeidad aspectos no tratados, como la marginalidad, según el caso. El acta del jurado del FTH otorga premios a espectáculos tan diversos como *La vitrina*, del Teatro Escambray, *Bodas de sangre* y *El precio*, de Teatro Estudio, *El carrillón del Kremlin* y *Andoba*, del PBB, *Yerma* y *Cecilia Valdés*, de Roberto Blanco. La relación incluye los cardinales de ese momento que se discutía en las tablas. Alrededor, otros grupos, como Cubana de Acero, el Dramático de Oriente, la Teatrova, el resurgido Musical de La Habana, intentaban pervivir o hacerse más visibles. La gama de fórmulas estaba moviéndose, a pesar de los límites que impiden hablar de una recuperación integral.

El éxodo del Mariel volvió a desestabilizar esa fotografía ideal que incluía a un público que también regresaba: al *andobismo* que siguió tras el éxito de la pieza de Abraham Rodríguez se añadieron textos por encargo, como *El escache*, de orientación política y visión estereotipada de aquella crisis; es lo que hace hablar a Rosa Ileana Boudet de «banalización del conflicto». La desaparición de numerosos artistas que habían retornado a las tablas cuando se abrió la posibilidad del exilio, demostró que pese a lo conseguido, todavía algunas heridas estaban abiertas. A los profesores rusos que iniciaron los cursos del Instituto Superior de Arte, poco a poco irían sustituyéndolos figuras verdaderamente referenciales de nuestra escena, que convertirán al ISA en un laboratorio del cual emanarán temas y grupos futuros, por encima del primer recelo que decretaba que solo podrían dar clases allí graduados universitarios y de fugaces amenazas de quienes intentaron alentar nuevas purgas. Mientras, el teatro nuevo languidecía apresado en sus resortes repetidamente afirmativos. De tiempo en tiempo se escuchaban ecos de lo que predominó como criterio en los setenta: una obra como *Calixta Comité*, de Eugenio Hernández Espinosa, no llegó al estreno oficial. Pero el ambiente logró acercarse a lo que alguna vez pudo ser esa utopía piñeriana, un *teatro nacional propio*, en el que por encima de las insatisfacciones singularizadas, el debate mismo era el reflejo de lo que aportaban las puestas en escena, y no lectura supeditadas únicamente a ideologemas que pudieran presionar sobre ellas hasta discriminarlas y hacerlas desaparecer sin más. Algo de lo perdido podía aún regenerarse en nuevos diálogos, y contra el vacío que amenaza siempre a lo teatral, quiso levantarse otro sentido de búsqueda no tan excluyente. Los setenta comenzaban a ser ya parte de lo que reconocemos, incómoda o no, como memoria.

9

Determinados exorcismos pueden demorar años en cumplimentarse. Máxime si se les hace operar como maniobras silenciosas, y la rehabilitación elude ser expresada en restituciones de visibilidad auténtica. Antón Arrufat ha dejado un comentario amargo sobre esto, en el Discurso de Agradecimiento por su Premio Nacional de Literatura, al referirse al final de su supuesto delito: «un delito que nunca se me dijo en qué consistía realmente ni que tiempo debía pagar por cometerlo. ¿Quiénes debían decírmelo y quiénes debían perdonarme?»[24] Supongo que muchos esperen aún por tal respuesta. Dentro y fuera de Cuba, dentro o fuera de la Revolución a lo que aportaron talento y fe, en la medida que supo hacerlo cada cual. Para que la respuesta mis-

ma a esa interrogante no parezca intangible, es que se han ido sucediendo diversas acciones que esclarecen el período aquí abordado, que incluyen desde intervenciones públicas en ciertos eventos hasta la creación de un Premio Nacional de Teatro, merecido hasta hoy, en su mayoría, por personalidades que sufrieron el pavonato en carne propia. No ha sido en verdad un proceso orgánico ni sistémico: los silencios saben pesar en la memoria como otra carga de dolor.

Las secuelas de los setenta perduran de una manera que, si bien más sutil, no deja de ser perceptible aún hoy día. Están en el temor, la firmeza o la agresividad con la cual algunos de los que padecieron el *pavonato* y el *quesadato* organizan sus recuerdos; o en la negativa rotunda de algunos a dejarlos hacerse públicos. El teatro cubano puede explicarse más por sus rupturas que por sus continuidades, y los efectos de esas rupturas son los que nos llegan como historia. Si durante los ochenta se recombina el panorama, a la entrada de la década siguiente todo ello vuelve a estremecerse. La desaparición del apoyo proveniente del mundo socialista, coincidiendo con la aplicación de una política de proyectos por obra que se congeló multiplicando la escena cubana en islas no siempre habitadas, así como la crisis indiscutible de grupos que ya no eran más que cadáveres insepultos, sumó inestabilidad a lo que parecía aproximarse a nuevas soluciones. La actual ausencia de verdaderas jerarquías es, de algún modo indirecto, otra secuela de aquellos desplazamientos. Las controversias entre los jóvenes que a fines de los ochenta se descubrieron a sí mismos reconstruyendo las indagaciones experimentales de los principales nombres de los sesenta, demostraron la pervivencia de resquemores estrictos, y basta recordar lo que desató como fenómeno *La cuarta pared*, de Víctor Varela, para confirmarlo. O los amargos disensos que acompañaron, en el Festival de Camagüey de 1986, al estreno de una irreverente puesta de *Lila, la mariposa*, a cargo de Flora Lauten y un elenco bisoño. Pero incluso esos y otros dilemas, como el desencadenado en 1996 en el mismo evento por espectáculos como *Los equívocos morales* y *El arca*, de Teatro Escambray y Teatro Obstáculo, leídos por el periodista Jorge Rivas y otros no ligados al mundo de la escena como insultos a símbolos y conceptos sacralizados, consiguieron resolverse desde el debate, que pudo contener a voces ajenas a lo teatral para impedir que las aguas más turbias subieran de nivel.[25] En julio de 1989 la revista *Revolución y Cultura* mostraba en su portada a Rine Leal, entrevistado por Wilfredo Cancio Isla mediante un cuestionario que no eludió los aspectos más grises de esta historia, y en la que el maestro de los críticos cubanos advertía la sobrevivencia de recelos contra el oficio que tanto amó, así como habla con franqueza vertical sobre los desmanes de los setenta. Dijo entonces Rine algo que puede seguir siendo útil, aun para nosotros:

> No creo que el problema sea depurar responsabilidades que a todos atañen, sino en evitar la repetición del caos para no llorar años después frente al muro de las lamentaciones y comenzar a blanquear sepulcros, que es lo que estamos haciendo ahora. Porque hay muertos irrecuperables.[26]

La memoria es una suerte de palimpsesto infinito, y varios de los que en los setenta negaron a sus colegas más experimentales, han retrocedido en esa actitud para reconocer hoy cuán equivocados estaban. Algunos lo hacen por escrito y en silencio, reconstruyendo parte de esa memoria amenazada. Otros, se limitan a flagelarse en espacios privados; o juran no haber pertenecido a la corte de los acusadores. La historia se compone de hechos, pero los hechos son la sombra de los seres humanos que los ejecutan. Tiempos tan duros como aquellos, en una circunstancia diferente, los hacen aparecer junto a sus víctimas aún en el mismo paisaje donde rectifican o eligen otras máscaras. Y no faltan los que se pasean impunes sin haber respondido jamás a lo que provocaron, escudados en la creencia de no haber obrado sino como soldados eficaces. Antes de refugiarse en un exilio

venezolano, Rine Leal abogaba por un nuevo orden de transparencia. Los cierres del Período Especial acallaron ese anhelo, aunque en el teatro cubano pueden hallarse abordajes concretos a este período, no tan numerosos como tal vez necesitáramos, pero sí eficaces. Pienso, digamos, en *Las penas que a mí me matan*, (1991, Albio Paz) y por supuesto *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1998, José Milián). La discusión sobre esa etapa teatral en otras artes no es tampoco muy variada, aunque filmes como *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y novelas como *Máscaras* (Leonardo Padura, 1997) pongan el dedo en la llaga con resultados estéticos y provocaciones que funcionan como claras señales de alerta.[27]

Si las circunstancias no hubieran resultado tan adversas, quizás no hubiésemos tenido que estar aquí para rememorar todo esto, porque ya en septiembre de 1994 se produjo en la sede de la UNEAC un coloquio en el que varios de los afectados por la parametración repasaron la década del setenta. Coordinado por Bárbara Rivero, contó con intervenciones que lograron canalizar numerosos traumas, pero que, en oposición a lo prometido, no fueron divulgadas ni publicadas: el destino final de esas palabras que alguien recogió es otro misterio que aporta dudas a la posibilidad de hacer más diáfanos esos recuerdos. Tal vez de haberse editado ese conjunto de textos no hubiesen resucitado con tanta lozanía, en las pantallas de nuestra televisión, algunos de los más temidos ejecutantes de aquella política dogmática. Pero no ocurrió y lo cierto es que nos encontramos hoy aquí, tratando de reorganizar una secuencia en la que explicar tanto error es tan agotador como imprescindible.[28] Durante el proceso de entrevistas que realicé para confirmar datos y criterios entre los sobrevivientes de aquel hundimiento, repetí una y otra vez la misma pregunta final: ¿es acaso necesario, pese a la molestia que puede causar el remover este pasado, hablar de sus días, revelarlo en todo lo posible, contar a quienes no lo vivieron qué ocurrió? A la interrogante, que podría parecer ingenua, todos respondieron exactamente lo mismo: sí. Incluso en los más dolidos, o los que acceden a revelar estas memorias con mayor resistencia, hallé un gesto afirmativo al respecto. Saber más puede hacernos fuertes, menos ingenuos ante la posible reaparición de estos fantasmas o sus maniobras. El teatro es un reino extremadamente frágil. Sostenerlo en una memoria cabal puede servir de cimientos para los que, sobre los restos de un decorado a medio desmontar, vengan a levantar sus propios escenarios.

NOTAS

1 Darío Fo: declaraciones a la revista *Conjunto*, n. 4, agosto-septiembre, 1967.

2 «Algunos pretenden, en su afán de frenar el proceso de Depuración, por lo que les toca de cerca, el dividirlo en dos procesos distintos: el de los contrarrevolucionarios y el de los homosexuales. […] Nosotros decimos que la Depuración es una sola, que tan nociva es la influencia y la actividad de unos como de otros en la formación del profesional revolucionario del futuro. […] La 'libertad' que estos elementos pregonan para encubrir sus actividades antirrevolucionarias no la entiende ni la masa estudiantil ni el pueblo.» Fragmentos de «Nuestra opinión», editorial de *Alma Mater,* n. 49, junio 5, 1965.

3 Aparece incluida en el *Teatro completo* preparado por Rine Leal en 1989, y que solo vio la luz en 2002. El libro excluye, pese a su título, tres piezas que justificarían su concepto integral: *Clamor en el penal* (1937), *En esa helada zona* (1943) y, significativamente, *Los siervos* (1955), que solo tras una depuración de sus connotaciones ideológicas fuera estrenada en 1998 por Teatro de la Luna, dirigida por Raúl Martín. La lectura de la mayoría de las críticas de ese espectáculo demuestra cuánta ignorancia prima incluso en algunos de nuestros más respetados críticos, que evidenciaron jamás haber leído el argumento, que fue trasladado a una suerte de país ubicuo cuando en el original se trataba sin tapujos de una Rusia dominada ciento por ciento por un comunismo totalitario al que se enfrenta Nikita (en la puesta en escena, Nicleto), sombra de Jruschov disimulada como ideólogo de ese Partido ideal. La revista digital *La Habana Elegante* ha rescatado el texto tal cual apareció en *Ciclón*, n. 6 de 1955. Agradezco a José Rodríguez Feo el haberme dejado leer esa pieza.

4 Rine Leal: *En primera persona*, pp. 334-335, Instituto del Libro, 1967.

5 Samuel Feijóo: «Revolución y vicios», en diario *El Mundo,*15 de abril de 1965.

6 Leopoldo Ávila: «Antón se va a la guerra», en revista *Verde Olivo*, noviembre de 1968.

7 De la Declaración de la UNEAC, publicada en *Los siete contra Tebas*, Premio José Antonio Ramos 1968, Ediciones Unión, p. 14.

8 Leopoldo Ávila: «Dos viejos pánicos», en *Verde Olivo*, octubre de 1968.

9 «Quizás ahora no piense lo mismo de esta obra. Pero había que ver el momento en que vivíamos. Hay que juzgar al hombre en el momento en que vive. Voté en contra de *Los siete contra Tebas* honestamente. Antón Arrufat es alguien a quien admiro, trabajaba entonces con nosotros en Teatro Estudio. Nunca más leí la pieza. Pensándolo ahora, voy a releerla.» Revista *El Caimán Barbudo*, n. 303, marzo-abril 2001.

10 Magaly Mugercia: *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Editorial Letras Cubanas, 1981.

11 Rine Leal: «Comentario a *La dramaturgia cubana en la literatura cubana*», en *Letras. Cultura en Cuba*. Volumen 3, Editorial Pueblo y Educación, 1987.

12 Entrevista a Carucha Camejo, realizada por Rine Leal. Aparece en el número 9 de *Conjunto*, 1969.

13 Las intervenciones están citadas según el reportaje del seminario editado en *Bohemia*, en su edición del 19 de noviembre de 1968.

14 Comunicado en el semanario *Mella*, número 326, 31 de mayo de 1965.

15 Crítica aparecida en la revista *Verde Olivo,* el 12 de julio de 1970, n. 28, p. 70.

16 De la Resolución dictada por el CNC como respuesta a la apelación presentada por José Milián al MINTRAB, 9 de diciembre de 1972.

17 Entrevista realizada a Carlos Repilado, noviembre de 2008.

18 Sobre este acontecimiento puede consultarse el testimonio de Yonny Ibáñez recogido en *Virgilio Piñera en persona*, volumen esencial preparado por Carlos Espinosa, Ediciones Unión, 2003.

19 En *Teatro: en busca de una expresión socialista*, de Magaly Muguercia, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 41.

20 En *Mural del teatro en Cuba*, selección de críticas y crónicas de Rodríguez Alemán preparada por Rine Leal, Ediciones Unión, 1990, p. 26.

21 Freddy Artiles, en el diario *Juventud Rebelde*, febrero de 1974.

22 En «Los niños y la aventura del teatro», artículo de Karla Barro en *Conjunto* n. 24, 1975, pp. 104-109.

23 Fragmento de «La revolución la hacemos para hacer más compleja la sociedad», encuentro de Alfredo Guevara con intelectuales de la Comunidad Cubana en el Exterior, efectuado en la sede del ICAP el 9 de junio de 1979, recogido en *Tiempo de Fundación*, Iberautor Promociones Culturales S.L., 2003, p. 359.

24 En «Examen de medianoche o discurso de aceptación», texto de Antón Arrufat leído por su autor en la ceremonia de entrega del Premio Nacional de Literatura. Revista *Unión*, n. 42, enero-marzo, 2001.

25 Recomiendo al respecto la lectura del *dossier* «Teatro y espacio social, una polémica necesaria», aparecido en el número 1 de *La gaceta de Cuba*, 1997, que incluye las críticas de Rivas, las respuestas que provocaron, y la transcripción de otros textos que se sumaron al debate, así como artículos de Graziella Pogolotti y Abel Prieto.

26 «Privilegios de la memoria», entrevista a Rine Leal por Wilfredo Cancio Isla en el número 7, julio de 1989, de *Revolución y Cultura*.

27 Puede añadirse a esas referencias i*Ay, mi amor*!, espectáculo de Teatro El Público dirigido por Carlos Díaz a partir de testimonios del actor Adolfo Llauradó. Estrenado en 2008, en la sala que lleva el nombre de ese recordado intérprete, repasa acontecimientos ligados a la UMAP, las depuraciones orquestadas bajo la nueva moral, y la parametración. Desde fines de la década del noventa han sido editados libros, entrevistas, que explicitan las causas hasta no hace mucho secretas de lo expuesto aquí. La nueva edición de *Los siete contra Tebas*, por el sello Tablas-Alarcos; y la aparición de *Yo, Publio*, memorias de Raúl Martínez, en coedición de Letras Cubanas y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, son ejemplo de ello. Curiosamente, no dejan, a su vez, de sumarse ciertas elipsis que pueden entenderse como eco latente de esos traumas: en 2001 se editó por el Centro Juan Marinello *El juego de mi vida: Vicente Revuelta en escena*, en el cual Esther Suárez recoge una larga entrevista realizada al destacado director cubano, en la que solo existe una fugaz referencia a la parametración de que fuera objeto su propio grupo, alrededor del abortado proceso de *La conquista de México*, en 1973.

28 Hasta donde sé, únicamente la intervención de Armando Morales sobre el teatro de títeres para adultos en los años setenta ha sido recogida y publicada. Aparece en *El títere ¿en la luz o en la sombra?*, Ediciones Unión, 2002.

Luis Álvarez Álvarez

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

Estudio teatral:
veinte años de trascender la soledad

ESTUDIO TEATRAL CUMPLE veinte años. El fetichismo de los aniversarios, una vez más, nos impulsa a hacer un balance crítico que, por lo demás, exigiría mucho más espacio del que un artículo de revista permite. Así pues, me remito a mis experiencias como receptor a lo largo de este período que, para ellos, ha sido de indomable *juventud creadora*, cuyo ímpetu tiene, dos décadas después de su fundación, muchas cosas sobre la que fijar la atención.

Una en primer término, en lo que a mi experiencia como espectador de su labor se refiere. Desde puestas ya remotas, como *Antígona*, o *La quinta rueda* —que me obligó, a empellones, a saltar por encima de mi incapacidad para la crítica teatral, y a escribir un comentario que me sigue recordando una violenta conmoción causada, sufrida ante un hecho de arte—, hasta *Atridas*, un deslumbramiento inevitable para mí ha tenido que ver, de modo intenso, con el trabajo transfigurador del cuerpo de los actores, el cual, más allá de su directa función escénica, resulta para mí una nítida evidencia del subsuelo profundo a partir del cual Estudio Teatral ha venido desarrollando su arte. Como grupo, ellos han trabajado el cuerpo del actor como un texto a la vez profundamente humano y con una dinámica cultural específica. Ortega y Gasset, cuyas zonas oscuras han venido deshaciéndose con el tiempo, sobrevive hoy, sin embargo, y como suele suceder con todo el pensamiento vital en la historia de las ideas, en una serie de aportaciones y cuestionamientos. Ortega, en fin, habló alguna vez de la «beatería de la cultura», vale decir, de una noción de ella que se atiene a lo meramente cerebral, informativo, erudito y, para retomar a ese Borges a quien Joel Sáez gusta tanto de transfigurar, lo estrictamente memorioso. Esa cultura de beatos de una religión sin tronco y sin raíces, cuando se proyecta —como ha ocurrido varias veces— en la historia del teatro, da lugar a *espectáculos*, ya sea del intelecto o la sensorialidad lúdica, pero nunca a integraciones cabales de una *cultura en que el cuerpo se percibe como sostén de la cultura humana esencial*. Estudio Teatral ha sabido encarar esto desde una línea estética muy diáfana, pero, sobre todo, marcada por el esfuerzo, por una concepción del entrenamiento que se hace transparente, en cada puesta en escena, como una voluntad colectiva.

Heredero, pero nada sumiso, del teatro antropológico y de la experimentación más depurada, así como de lo mejor del teatro de creación colectiva en nuestra América —Santiago García, Enrique Buenaventura—, ha sido, sin embargo, muy poco mimético y sí cuestionador —cuando no contestatario— de esas aportaciones recibidas. ¿Me lleva la admiración a presentarlos aquí como fundadores de una peculiar concepción teatral? Creo que, en esa *beatería de la cultura* que denunciaba el lado terrible y peraltado del muy complejo Ortega y Gasset, se incluye la banalidad de querer encontrar rupturas generacionales, novedades conceptuales, estéticas, poéticas y analíticas de nuevo cuño en cada momento de la pulsante vida de las artes.

No pretendo hablar aquí de un Estudio Teatral productor de una estética nueva; no sé, ni me importa mucho si la ha producido realmente —lo cual, por lo demás, pudiera ser, pero no me toca enjuiciarlo—. Lo que subrayo como resultado prodigioso de su trayectoria hasta el momento, es su metálica voluntad de desarrollar una *personalidad artística propia*, algo que, en mis tentaciones iconoclastas, siempre me ha parecido más importante que fundar algo tan difícil, inconsútil y perecedero como un estética teatral, danzaría; literaria o gastronómica. No: a mi modo de ver, lo que han construido, en fuertes tallas corporales, expresivas, escénicas, es un modo propio que los distingue como agrupación de artistas que trabajan juntos y en la que, como se pone de manifiesto, ante todo, en puestas en escena como *Atridas*, es el diálogo gestor y no mimético, entendiendo por tal aquella interrelación en la cual el mito tradicional se transfigura en realidad golpeante del espectador más transparente y contemporáneo, gracias a que, en esa puesta en escena que me resultó de las más altas que he visto en Estudio Teatral, una actriz de muy alto crecimiento, como Roxana Pineda, podía dialogar con flexibilidad, matices y absoluta equiparación expresiva, con un actor que recién inicia su camino como Raúl Acosta.

A Lezama Lima lo fascinaban las confluencias. Sin que pueda confesarme muy lezamiano, me deslumbra el modo en que Joel Sáez, como director, y sus actores, a lo largo de estos años, han confluido en un sentido de integración de energías de creación. Pero, como es un error capital identificar de manera mecánica «cultura» y «pensamiento», como binomio excluyente de toda otra opción integrativa, el trabajo con el cuerpo ha devenido, en Estudio Teatral, un modo de creación de una manera específica de la cultura. Y nótese que no hablo estrictamente de *cultura teatral*, sino de un modo de comunicación polivalente.

Es para mí una sorpresa constante hallar cómo, en su práctica artística, Estudio Teatral se asienta sobre un entrenamiento que consiste, de modo simultáneo, obesivo y torturante, en investigación, enfoque antropológico, desciframiento hermenéutico del texto teatral, construcción, asimismo, del discurso escénico, tanto en sentido lingüístico, como en cuanto a los restantes lenguajes que se funden en la escena; a todo lo cual se agrega un tallado milimétrico no ya del espectáculo mismo, sino de la vida conjunta de creación que han escogido como grupo. Ese desafío aceptado, los ha acompañado veinte años, como una señal no ya de su trabajo, sino de sí mismos como creadores. No ha sido un azar ingenuo. Joel Sáez sabía qué se traía entre manos cuando, hace catorce años, hablaba de que la

> […] relación intensa entre pocos puede significar una marca profunda e incluso un desafío al sentido común del espectador.[1]

Por último, otro factor que, en lo más personal de mi recepción, me ha arrastrado siempre a sus puestas en escena, es la capacidad —mucho menos frecuente de lo que se piensa en

de valer para los hombres, y se convierte en retorcida reliquia de tiempos pasados. Estudio Teatral nos ha devuelto, una y otra vez, una perspectiva que no es ni «pasatista» ni ultracontemporánea o postmoderna, sino que aspira, simplemente, a instalarnos en la comunicación humana que, ahora más que nunca, bajo la agresión del clima, la insania transnacional, la globalización cegadora y los diversos ejemplares de *Terminators* que vienen acosándonos, resulta imprescindible para trascender la soledad grotowskiana hacia una dimensión, si no más alta, más directamente enclavada en la difícil defensa de una ética que, partiendo de la entraña teatral, se nos presenta como una invitación a contemplar otras luces y otras tinieblas del mundo del siglo XXI.

la vida teatral del país— de interactuar de manera eficiente y, a la vez, creativa y rebelde, con el difícil acervo del discurso literario teatral de otras épocas. Incluso, el mito más remoto les ha brindado ocasión de pronunciarse, con sobrecogedora intensidad, sobre el presente en curso —y ello me remite, desde luego, a la ya remota *Antígona*, y a la muy reciente y, en mi concepto, extraordinaria puesta de *Atridas*—. No se ha tratado nunca de una revitalización del mito, ni menos aún del texto original: en todos los casos, ha consistido en un diálogo profundo, que Joel Sáez caracterizaba, con escueta y suficiente síntesis, al decir:

> […] al asumir la piel de mitos antiguos, necesitábamos hablar del presente a través del choque estructural de los diferentes planos operativos.[2]

Una vez más vuelvo a emplear, en sentido no escénico, la idea del diálogo. Con ella aludo a un distintivo de Estudio Teatral: su ambición multivalente, que le ha permitido trabajar a partir de la meditación hermenéutica, la habilidad semiológica, la maestría del entrenamiento como modo de formación de una cultura del cuerpo —somático, sí, pero también psicosocial en término del grupo de actores—. Joel Sáez y Roxana han hablado, en diversos textos, de una actitud investigativa. Suscribo su autoevaluación, pero acotando que no se trata de esa investigación agazapada detrás de vallas conceptuales, trincheras metodológicas, esclerosis de la comprensión. Se trata de una avidez, simultáneamente somática, cognitiva, afectiva, ciertamente social en su necesidad de cuestionamiento y, también, de afirmación para nosotros —y no sólo para sí—. *Atridas*, con su obsesionada focalización de la responsabilidad humana, sometida al embate incontenible de lo perecedero, es la prueba más reciente. El mito, pues, en estos veinte años de brega solitaria y altiva, no radica en la construcción de un nuevo mito, ni en una museológica revista, ni en una lectura intelectualizada: se trata de trascender, también, la soledad del discurso cultural, que, acumulado en los estantes de una sacristía cultural, deja

Notas

1 Joel Sáez: «La búsqueda de sentido», en Joel Sáez y Roxana Pineda: *Palabras desde el silencio*. Editorial Sed de Belleza, Santa Clara, 2002, p. 11.

2 Joel Sáez: «Acerca de la acción, la situación y los personajes», en ob. cit., p. 140.

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

Norge E. M.

Joel Sáez: veinte años después

un espejo en el **Estudio Teatral** de Santa Clara

HIJO DE PADRES LIGADOS AL *arte teatral, parecía definitivo el curso hacia una trayectoria que también te enlazara al mundo de la escena como destino personal. ¿Cuáles son los primeros recuerdos teatrales, las imágenes iniciales que te influyeron en los años de infancia y juventud, que te motivaron a seguir este camino?*

En mi más temprana infancia recuerdo a mi madre ensayando sus personajes con ropa de trabajo en los improvisados salones de una vieja casa de la calle Mujica en Santa Clara. Ese espacio alojaba al Centro Experimental de Teatro de Las Villas (CET), grupo dedicado básicamente al teatro para niños hecho con actores y mi padre era el director. Me recuerdo compartiendo los instantes más preciosos, años enteros, con aquellos actores hasta llegar a considerarlos como mi propia familia; a pesar de que aquel sitio no era necesariamente un remanso de paz sino a menudo todo lo contrario, un lugar de intensos conflictos entre sus miembros. Recuerdo las giras por los pueblos en un viejo camión devenido guagua, al que todos llamaban «la guarandinga». Así conocí distintos pueblos y provincias, destartalados hoteles, veía y ayudaba a preparar los espectáculos en escuelas, parques y salas teatrales, siempre apegado a mis padres y a sus amigos.

Recuerdo el accionar siempre enérgico de mi padre en todas las circunstancias y a mi madre en su Caperucita, o diciendo en un lamento que me estremecía, mientras veía lágrimas en sus ojos: «soy un caballo de trapo» cuando representaba el papel del Caballito Enano en el Teatro La Caridad.

Conviví y participé en casi toda la vida de aquella agrupación hasta que me hice joven. Primero fue una relación inconsciente de diversión y juego hasta llegar a convertirme, en un proceso consciente, en un integrante más de la agrupación. Mi padre insistió siempre en el deseo de que sus hijos no se dedicaran al teatro.

Ese espacio del teatro se fue abriendo para mí como una suerte de destino inevitable, el ámbito que más conocía y amaba; debe haber sido el resultado de tanta convivencia con el oficio y las personas a las que estaba tan hondamente ligado. La convivencia en esa agrupación dentro de la que yo literalmente vivía sería definitiva. Quizás de modo más inconsciente persistía sin darme cuenta, la imitación de un modelo paterno que deseaba imitar y que admiraba profundamente.

Cuando *entras al Instituto Superior de Arte (ISA), coincides con una generación que se proveyó, amén de lo impulsado por los buenos maestros, de otras lecturas, de otros estados de ánimo. ¿Qué estado de ánimo era, exactamente, ese, en aquellas aulas y ejercicios experimentales que sacaron de quicio a no pocos y demostraron que ustedes querían ejercer cierta presión a fin de procurar determinados cambios?*

Me tocó en suerte estudiar en el ISA de mediados de los ochenta. Era el tiempo en que la decana de la Facultad era la doctora Graziella Pogolotti, y eran profesores Flora Lauten, Raquel y Vicente Revuelta, López Sacha y Raquel Carrió, entre otros excelentes maestros. Estaban también los cuatro jóvenes alumnos de la revistica *La maza*, que desde la Facultad lanzaban trabajos de crítica hacia el resto del movimiento teatral. Algo en extremo dinamizador era el profundo ambiente cultural en que se movían los educandos, se hablaba constantemente de teatro, de cine o de exposiciones de artes plásticas, muchos escribían poesía y hacíamos debates con los compañeros más experimentados en un intento de superación de los propios resultados. Lo que nos marcaba básicamente era esa preocupación intelectual y los deseos de apostar por un desarrollo profesional encaminado hacia un territorio creativo de profundo contenido artístico, bien alejado de cualquier concesión comercial y alejado también de cualquier facilismo. Con un matiz inquietante trabajaba el grupo de jóvenes alumnos de Flora, pero lo más decisivo para mí sería participar en los talleres de teatro impartidos por Helmo Hernández Trejo en la Facultad de Artes Escénicas. Este taller atravesaría varias etapas, una primera caracterizada por propuestas de carácter práctico: mezclados alumnos de artes plásticas y de teatro tratábamos de crear ejercicios teatrales cuya génesis era precisamente una propuesta de acción plástica. La segunda etapa sería la de los estudios teóricos en casa de Helmo, donde por primera vez entré en contacto con la teoría teatral de la creación colectiva colombiana a través de los artículos de Santiago García y Enrique Buenaventura. También estudiábamos *Las islas flotantes* de Eugenio Barba y *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski. La tercera etapa y final del taller sería la de los meses de exploración práctica sobre un entrenamiento basado en el desarrollo de unas cualidades de gran energía física y vocal del actor, así como de su capacidad para crear distintos tipos de improvisaciones como cimiento o materia prima para un futuro espectáculo. Este fermento creativo dentro de la Facultad sería observado con marcado resquemor en distintos ámbitos académicos del mismo Instituto y en buena parte del mundo teatral y de las instituciones que tenían que ver con la gestión cultural.

***Recuerdo** a Helmo Hernández yendo a Santa Clara algunos fines de semana, en los ochenta, para activar talleres efímeros acerca de las nuevas tendencias teatrales. Palabras como analogía y homología, términos teatrales provenientes de Grotowski y Barba llegaron así al centro del país. ¿Cómo se activaron esos encuentros? ¿Cómo se llega a un espectáculo mal recordado pero importante como* El Hijo*, y qué marcó en tanto definición para ustedes en aquel momento?*

Helmo tenía una relación de amistad con mi padre, Fernando Sáez, director del entonces Centro Experimental de Teatro de Santa Clara. Estábamos trabajando en el taller de investigación teatral con jóvenes estudiantes del ISA, y se les ocurrió que era también interesante realizar un proceso análogo en el contexto villareño con la intención de estimular nuevas interrogantes en la praxis teatral de la provincia, básicamente en el CET, pero abierto a todos los que desearan participar. En efecto, los principales referentes conceptuales se referían a la actitud creativa y a la terminología de la creación colectiva colombiana por una parte, y a la antropología teatral y la poética de Eugenio Barba por la otra. Los encuentros se activaron básicamente por el deseo de Helmo y de mi padre de establecer una colaboración de trabajo en el campo de los estudios y la indagación teatral. *El Hijo* sería fruto de una circunstancia traumática que marcaría la disolución del Centro Experimental, cuando una parte del grupo deseaba experimentar con nuevos lenguajes teatrales y otra deseaba seguir trabajando con las soluciones artísticas que le habían granjeado siempre los principales premios en los festivales nacionales de teatro para niños durante la década de los ochenta. Nacía así el Teatro Dos con un reducidísimo grupo de actores liderados por Fernando Sáez. La primera tarea de esa agrupación era crear un espectáculo que nacería como el intento de reposición de *El Caballo de Ceiba*, una obra del antiguo CET. Nandy Sáez (mi hermano) y yo, habíamos comenzado a transmitir al exiguo equipo de Teatro Dos, parte de nuestras experiencias en el entrenamiento

físico, vocal y de improvisaciones que estábamos experimentando en el taller de la Habana, y yo pasé a asesorar el trabajo del grupo de modo más o menos sistemático cada vez que podía viajar a Santa Clara. El proceso de *El Hijo* se independiza de la matriz original y terminó siendo un espectáculo autónomo donde lo más revelador y expresivo era la presencia y la energía en el desempeño de los actores, así como el establecimiento de una nueva clave de lenguaje que apoyaba el discurso teatral en el poder significativo de la gestualidad, el espacio y el movimiento, casi sin usar la palabra. La pieza funcionaba temáticamente como una parábola crítica, no muy optimista, con respecto al destino del hombre en nuestro contexto, una reflexión interrogadora y problemática acerca de nuestro futuro. El espectáculo fue una de las primeras experiencias en el proceso de cambio de lenguajes experimentado por el teatro cubano durante la década de los ochenta y sería ampliamente premiado en el Festival de Teatro de Camagüey de 1987, pero su papel renovador no fue recogido por nuestra historiografía teatral. Fue sin duda junto a *La cuarta pared* de Víctor Varela, y luego El Ballet Teatro de la Habana, nítido referente de una transformación estética significativa en el teatro cubano. En lo personal, vendría a ser el ámbito donde probé mis primeras armas como director teatral al ser un asistente de dirección muy activo en todas las etapas del proceso.

La decisión *de fundar el Estudio Teatral parece una apuesta tozuda, terca y obstinada, de crear un laboratorio escénico en una Santa Clara, que, entre otras cosas, estaba a punto de verse apresada en las angustias locales del Período Especial y otras tragedias nacionales. Apostar por una ciudad de provincia, y por el anhelo de establecer ahí un núcleo que, a primera vista, se alzaba a partir de influencias foráneas poco compatibles con esa superficie que tantos confunden con nuestra nacionalidad, era un riesgo que anunciaba batallas futuras e inmediatas. ¿Cómo resistieron ese batallar, cómo se pronunciaron desde lo teatral y lo no teatral ante ella? ¿Cómo se alzó el muro, la pared, el espacio, que permitió mantener esa apuesta contra tantas cosas?*

Nos establecimos en Santa Clara porque era el lugar en que a finales de los ochenta podíamos empezar a trabajar en el teatro de modo inmediato. El país gozaba de una cierta bonanza económica y la provincia nos parecía un «sitio tranquilo» para experimentar. También conocíamos de una cierta tradición de teatros experimentales ubicados en pequeños pueblos y ciudades de provincia a nivel internacional. Estábamos realmente ansiosos por comenzar un trabajo y desarrollar las ideas con las que estábamos muy apasionados. Así, como un pequeño estudio dentro del Teatro Dos, pues no podíamos formar desde el inicio un grupo independiente por razones de tipo administrativo, empezamos a redefinir y continuar nuestras búsquedas teatrales: concebir y desarrollar un entrenamiento físico y vocal para los actores, investigar cómo conseguir una poética de la imagen escénica muy apoyada en el comportamiento del actor y en los lenguajes no verbales, así como la búsqueda de un tema profundamente enraizado en el alma cubana para intentar crear nuestro primer espectáculo.

Nunca sentimos realmente un rechazo o animadversión por parte del resto de los teatreros santaclareños, más bien una sensación de respeto y curiosidad hacia lo que hacíamos que ha continuado hasta la actualidad. En general hemos tenido una relación cariñosa y cooperativa con los demás grupos de la ciudad. Lo único que ocurrió fue que nuestro trabajo no tuvo el nivel de aprobación que esperábamos sobre todo en gente establecida en la capital, algunos críticos, actores reconocidos e incluso algunos de los compañeros con quienes habíamos compartido en nuestros intensos años de formación en el ISA.

mentábamos y recomponíamos todo lo que hasta ese momento entendíamos por teatro, nos habíamos hecho preguntas: ¿qué es teatro para nosotros? ¿cómo queremos que sea ese teatro? Nos replanteamos todos los elementos de ese arte, y buscamos formarnos como actores día a día con nuestro entrenamiento. La búsqueda era angustiosa y apasionante, nos absorbía la mayor parte de nuestro tiempo y nuestras energías. Esta búsqueda en profundidad que considero esencial en un arte que investiga, quizás por falta de costumbre en nuestro ambiente, puede haber sido interpretada como aislamiento extraño, pero era solo trabajo y estudio para descubrir por nosotros mismos, con el tiempo, los secretos del oficio que habíamos elegido.

Creo que en este proceso de no aceptación tácita pueden haber influido razones de tipo estético y razones sicológicas extraartísticas. Nuestros espectáculos siempre han tenido un cierto espíritu ascético alejado de una búsqueda de lo bello por lo bello y encaminado hacia una dimensión de revelación íntima o espiritual, al tiempo que están dotados de un contenido intelectual de cierta densidad, elementos que muchas veces no asociamos con la parte más visible de lo que entendemos por «nuestra cultura»; rasgos estos reforzados por mi personalidad como director que pueden haber influido en esa no aceptación fácil y rápida de nuestra poética.

Cada uno de los creadores del momento estaba buscando la expresión de un lenguaje renovador y cada uno lo imaginaba y lo concebía de un modo diferente, al tiempo que todos intentábamos validar nuestra especificidad viendo quizás al otro como un opuesto sin serlo necesariamente. La terrible crisis del Período Especial sería un duro golpe para el teatro e incentivaría las tensiones, esta vez por la conquista de espacios vitales para la subsistencia, lucha en la que de forma inevitable la provincia llevaría la peor parte. Fueron años duros los de la década de los noventa, donde no parecía vislumbrarse ninguna luz en el horizonte; sin embargo, nos mantuvimos un grupo muy reducido, con entradas y salidas esporádicas de algunos miembros, trabajando y entrenando, creando espectáculos y presentándolos en nuestra pequeña salita del tercer piso del Teatro La Caridad. Siempre hicimos presentaciones de nuestros espectáculos con regularidad, desde *El lance de David* en 1991; a veces con buen público en nuestra sala con capacidad para cuarenta espectadores, a veces con pocos espectadores, como en todos los teatros del mundo. Pero no es menos cierto que primaba una actitud de introspección hacia el interior de nosotros mismos, y es porque de veras andábamos buscando un lenguaje, expe-

***Un primer** momento del grupo parece ligado a espectáculos como* El lance de David. *Las influencias y las lecturas van poco a poco generando una postura más personal, que genera un entrenamiento y una dramaturgia cada vez más particularizada.* Antígona *es la muestra de un estadío de crecimiento. ¿Cómo se llega a este espectáculo? ¿Por qué una vuelta al mito, a la «reconstrucción de los hechos» de un mito como metáfora? ¿Estaba el grupo preparado para el impacto de este montaje en festivales y en la crítica?*

No conservo ninguna grabación de *El lance de David*, ese espectáculo inaugural en el que invertí tanto tiempo y esfuerzo, y lo lamento pues me gustaría verlo después de los años. Aun hoy conservo la impresión de que es uno de los trabajos más complejos y experimentales, si se quiere catalogar así, que yo haya realizado. Para *El lance*… quería probar una nueva fase del entrenamiento actoral al tiempo que algunos recursos de montaje asociados con dos temas básicos de investigación. Lo primero, probar los efectos de un proceso de improvisación-composición y montaje, a partir de improvisaciones realizadas individualmente por los actores, que serían adaptadas luego a una composición mayor y de grupo hecha por el director, y así ir configurando

las escenas en una suerte de composición coreográfica. Lo segundo, probar algunos principios del montaje cinematográfico de Eisenstein y aplicarlos al comportamiento del actor como principal elemento expresivo del teatro, en un intento por cohesionar formal y temáticamente la pieza. Como decía el director ruso, «la yuxtaposición organizada de tomas (acciones físicas en el caso del actor) podía evocar en la mente del espectador la imagen del tema»; o como lo interpretaba Meyerhold comentando a Eisenstein: «ver la puesta en escena desde el punto de vista estructural como una suma de atracciones».

Desde el punto de vista temático, *El lance…* terminó siendo la historia de dos jóvenes que entraban a una suerte de parque vacío y ahí relataban su interpretación del mito de David y Goliat pasado por sus asociaciones personales y referentes presentes, siempre signados como trasfondo por la interpretación martiana del mito.

Para *Antígona* tomé como referente este proceso de *El lance…*, intentando fragmentar menos el discurso y buscando una mayor cohesión o sencillez en el relato a exponer, pero sin perder los hallazgos del trabajo en la composición del actor. Era la primera vez que tomábamos un tema del teatro de la antigüedad clásica, siempre tan cargados de intensos conflictos y tensiones extremas, y aunque finalmente la pieza expresaba preocupaciones sobre la intolerancia a las rebeldías a nivel público, lo que más me alumbró en el proceso fueron las dimensiones del drama íntimo de la protagonista, que intenta de manera inútil encontrar un equilibrio y un orden dentro de su propia familia, una situación que luego se extiende a toda la sociedad.

Teníamos que hacer una nueva obra, contábamos con solo dos actores, en ese momento Roxana Pineda con tres años de trabajo en el grupo y Alain Ortíz, sin ninguna experiencia profesional. Decidí concentrarme en un personaje interesante para Roxana y de ahí ir sacando el resto de la historia y de la pieza. Extrajimos de la trilogía de Sófocles todos los sucesos referidos a Antígona, desde que trae a su padre ciego expulsado de Tebas, pasando por su intento de reconciliar al padre y los hermanos o el reconocimiento de la muerte de Edipo, hasta que ella misma es sepultada viva, luego de haber sido condenada por enterrar a uno de sus hermanos que ha muerto atacando la ciudad. Con esta estructura hipotética realizamos una primera vuelta de improvisaciones, sobre todo para debatir las posibles lecturas e interpretaciones acerca de los significados que para nosotros podía adquirir la historia. Allí aparecerían algunos de los presupuestos conceptuales del montaje, como la noción de un personaje que persigue utopías en el seno de un mundo árido pero en construcción, y la necesidad de una filosofía de la solidaridad opuesta a la intolerancia y la violencia.

En una segunda vuelta de improvisaciones, a partir esta vez de temas individuales (indicaciones de acción) derivadas del argumento entregados a cada actor, se fue componiendo paso a paso toda la partitura de acciones físicas y toda la visualidad de la obra. Después yo compondría el texto verbal a partir del tema y los textos de la trilogía de Sófocles, así como por las necesidades específicas de cada escena. Se realizaría un amplio proceso de ensayos para unir ese texto a las escenas e ir apropiándose de él y de todos los elementos de la pieza. Tener solo dos actores y querer montar un relato de varios personajes fue un útil obstáculo para dar con el lenguaje final de la obra. La actriz más experimentada sería el centro de la historia interpretando un solo personaje central, Antígona; mientras que su compañero representaría el resto de los caracteres que rodean y permiten la expresión total del relato. Este es un recurso que ya habíamos practicado en el proceso para *El lance de David*.

Los reconocimientos a la obra por parte de los públicos y la crítica fueron muy gratos para nosotros. Íbamos a los mitos porque sentíamos que ya existía una saturación sobre un cierto tipo de tratamiento de los temas locales y nacionales que venía desde la década de los sesenta, y como parte de otra generación queríamos indagar un poco sobre nuestra relación con el mundo, tocar conflictos locales o íntimos en relación con los mitos ancestrales del hombre, un poco para reconocernos también en esa historia más amplia. Sentíamos que podíamos usar un mito en apariencia lejano como una máscara a través de la cual atacar con fuerza otras zonas del inconsciente del espectador, luego esta postura se volvería recurrente en el teatro cubano y latinoamericano de finales de los noventa y la primera década del nuevo siglo.

***En la dramaturgia** espectacular de las puestas del Estudio Teatral de Santa Clara hay un concepto poético que, mediante asociaciones y referentes concretos, dan a la textura de lo teatral otra dimensión. Más allá de la teoría teatral, de los libros que devienen instrumentos específicos del oficio escénico, ¿qué otros autores, poetas, novelistas, componen el imaginario al que acude el grupo para la elaboración de cada montaje? ¿Por qué esa mirada constante a Brecht, a Martí, a Borges, a otros poetas?*

Siempre he aspirado conquistar dentro del ámbito teatral una dimensión poética. Creo que la poesía es una cualidad esencial del hombre que toma cuerpo y expresión a través de diferentes vías expresivas y de creación: puede ser mediante la palabra, o mediante las imágenes y el movimiento, o a través de los sonidos. Es como si un mismo impulso de meditación y expresión de necesidades muy personales tomaran cuerpo en una peculiar estructuración de lenguaje a través de materias expresivas diferentes. «Cada inspiración trae su lenguaje» decía Martí. He querido hacer un teatro poético en la compleja estructuración de un lenguaje de movimientos y presencia física de seres humanos reales, a través de gestos, objetos, sonidos y palabras… Es la búsqueda de lo poético imantado a esa peculiar «textura física» lo que define nuestra búsqueda de lo poético en el campo teatral. La literatura y todo lo leído han sido esenciales para nosotros como experiencia de vida, nunca han sido letra muerta sino imágenes y estímulos activos dentro de nosotros, con una intensidad mayor que muchas de las cosas que a diario ocurren a nuestro alrededor.

Hemos hecho teatro como gentes que construyen un barco y tratan de llevar y mostrar a través de él todo lo que aman, y entre esas cosas más queridas están los que nos marcaron con sus escritos, aquello con lo que se fue configurando nuestra alma. Somos el resultado de una herencia y un legado que ha sido depositado para nosotros, no seríamos los que somos sin Martí, sin Brecht, sin Borges, Hemingway, Maiakovski, Lezama, Eliseo Diego, Carpentier, Galeano, García Márquez; o músicos como *The Beatles* o Leo Brower, cineastas como Bergman, Wajda, Kurosawa o Eisenstein; como tampoco seríamos los mismos sin el legado de otros hombres que supieron hacer poesía profunda tejida no con el arte sino con sus propias vidas.

A la deriva *fue un espectáculo que reactivó el interés hacia el grupo. En él, a partir de una suerte de creación colectiva y de una mirada interna que no generó autofagia sino que mostró la necesidad de asomarse a la calle, a la realidad, y encontrar un conflicto palpable en el modo de cómo filtrarla hacia el espacio más o menos sacro del teatro, se abría una nueva interrogante en el devenir del Estudio Teatral de Santa Clara. El espectáculo, de algún modo, intuía, asumía, las necesidades de nuevas crisis. ¿Cómo accionó, en tanto dispositivo de preguntas y cuestionamientos, el espectáculo hacia el público y hacia ustedes? ¿De qué manera enfrentar esas crisis y perdurar sobre ellas, a partir de ellas, y hallar en ellas la clave de nuevos espectáculos?*

A la deriva fue para nosotros un momento particular de creación donde queríamos hacer una obra totalmente inventada por nosotros, no queríamos hacer una parábola histórica o literaria, ya lo habíamos hecho, y eso era un nuevo reto que nos inspiraba. Imagino que todos los artistas tienen una cierta angustia a la hora de enfrentarse a la famosa «página en blanco». ¿Qué montar? ¿De qué hablar? ¿Con qué propósito? ¿Cómo?

Siempre hemos querido tocar la realidad, tanto la que está dentro de nuestras cabezas como lo que anecdóticamente nos circunda. Nos ha atraído también la idea de inventar relatos propios que comenten esa realidad circundante, pero no siempre es fácil abordarla con profundidad, es por eso que la parábola histórica tiene tanto arraigo en la historia del arte, y es demasiado fácil y común caer en lo pintoresco, lo costumbrista y lo superficial. Siempre tuve ese temor mientras montaba *A la deriva*, incluso creo que a pesar de todos los esfuerzos no pudimos escapar del uso de la parábola, pues *A la deriva* es la historia de un grupo de teatro desahuciado y tierno que busca historias de la calle para animarse y así encontrar un breve instante de inspiración y felicidad en sus pobres vidas.

Pero esto era solo el marco que orgánicamente creaba una fábula que nos dejaba mostrar por una pequeña ventanita, sin las demasiadas chaturas del momento, los agudos conflictos económicos que nos agobiaban en medio del Período Especial: la escasez extrema, los sueños postergados de la gente, el peso de la angustia familiar sobre las madres, la desconsideración, las traiciones por salir a flote a cualquier precio, los apagones…

Esto era lo que estaba entrando como información directa en un espectáculo nuestro, pero intentamos protegerlo bajo el ingenio de una fábula que empezaba por parodiar la misma supuesta superioridad del teatro, pero paradójicamente en un espectáculo que seguía asumiendo el teatro como vehículo extremo de una comunicación trascendente e íntima con el espectador.

Todo verdadero teatrero sabe, como le he oído decir a Eugenio Barba: «que nuestro lugar es en el fondo la carpa de un circo»; aunque los aires soplen dulces por momentos y nos creamos algunas ilusiones, la esencia que nos conecta con nuestra condición existencial es en extremo humilde y vulnerable, por eso como Bergman, para hablar de la esencia de nuestro oficio teatral, escogimos la imagen de esos seres mitad cómicos mitad trágicos pero extremadamente puros a los que quisiéramos parecernos, pero que sin duda creo estamos muy lejos de alcanzar.

Los personajes de *A la deriva* serían quizás el anhelo más profundo de nuestra alma, pero su vulnerabilidad y belleza de corazón nos sobrepasa inmensamente. Hace poco he visto dos espectáculos de dos de los más importantes grupos latinoamericanos: La Candelaria y Yuyachkani, donde de manera curiosa el tema de reflexión es el propio grupo y donde en ambos casos como en nuestra *A la deriva* se busca expresar una suerte de parodia de sí mismos que revela, entre otros elementos, la esencia vulnerable del hombre, mostrada aquí hiperbólicamente gracias a un arte como el teatro. Los dos espectáculos son: *A título personal* y *El último ensayo* respectivamente. El público que asistía a la temporada de funciones de *A la deriva* se manifestó siempre bastante entusiasmado con la obra. El Estudio Teatral no ha sufrido crisis de fe acerca de la estética escogida. Precisamente habernos mantenido fieles a una línea de trabajo es lo que nos ha dado las más íntimas gratificaciones, solo que el camino conquistado nos invita a nuevas preguntas y siempre entre esas inquietudes está el mundo que nos circunda. Las mayores crisis en todos estos años estuvieron siempre en la imposibilidad por múltiples razones, entre ellas la dureza del trabajo y la vida diaria, de mantener un conjunto abundante y estable de actores. Nuestros veinte años de existencia han sido veinte años con el constante imperativo de formar y mantener un equipo de trabajo estable y bien capacitado.

A la deriva tuvo una acogida muy buena por parte de los espectadores santaclareños, muy buen público durante una larga temporada de funciones, y muy buena acogida en el Festival de Teatro de Camagüey, aunque paradójicamente fue la obra menos reconocida por los jurados de todas las que hallamos presentado en esos certámenes.

***La relación** con la crítica y con el «medio teatral» han sido dos puntos álgidos, en ciertos momentos, de la historia del Estudio Teatral de Santa Clara. ¿En qué medida esa relación ha cambiado desde los primeros tiempos? ¿En qué medida el grupo solicita o no una interacción con ambas áreas?*

Ha pasado algún tiempo y uno puede apreciar las cosas con más claridad. En los primeros tiempos deseábamos que los críticos comentaran más nuestro trabajo, éramos muy jóvenes, lógicamente un poco ansiosos, algo irreverentes. Teníamos los tres fundadores del Estudio una licenciatura en crítica teatral, Roxana había sido profesora de esa especialidad durante cinco años, así que era un mundo que no nos resultaba ajeno y pensábamos que los productos de nuestra aventura teatral iban a ser más interesantes para nuestros antiguos colegas. Pero no fue así, nos envolvió un silencio relativo en los primeros años, pero digo relativo porque hoy constato que no hay un solo espectáculo del Estudio sobre el que no se halla escrito algo e incluso algo positivo. En el contexto de los festivales competitivos que yo sinceramente considero en absoluto inútiles solo *A la deriva*, espectáculo muy elogiado por los críticos durante los debates, fue el único en toda nuestra historia que no obtuvo reconocimientos.

Lo que fijó esa imagen de desacuerdo entre los críticos y el Estudio fue quizás algún que otro debate en el contexto de los festivales camagüeyanos, y es que los del Estudio polemizábamos en aquellos debates y esa no era la costumbre. A diferencia de la práctica del teatro en otras partes del mundo, los teatreros cubanos, aun siendo sólidos en la creación, no suelen ser muy consistentes en el plano conceptual o teórico y eso les otorgaba una condición de pasividad en los debates donde los artistas solían recibir de forma pasiva cualquier observación sobre su trabajo. Nosotros polemizábamos sencillamente cuando no estábamos de acuerdo y estábamos bien preparados para argumentar y defender nuestros puntos de vista. Comprendo que esta actitud de riposta podía molestar a algún crítico o

En un principio nos propusimos remover las bases de lo que en nuestro ambiente era considerado como teatro, buscando en fuentes remotas o lejanas de nuestros referentes. Los libros de teatro y la experiencia directa eran las apoyaturas de esa búsqueda, los textos de Barba, Grotowski, Brook, García, Meyerhold, Brecht, Stanislavski, nos acompañaron como asideros vitales durante los primeros años donde estábamos formándonos como hacedores de teatro. A Santiago García lo conocí someramente en Bogotá en 1996, pero habrían de pasar años para que pudiéramos reconocernos en un dialogo verdadero. Con Barba pasó otro tanto, hablé con él en 1986 en su primer viaje a Cuba, pero sería en 2000 cuando Julia Varley lo trajo a nuestro teatro con la única finalidad de conocernos y conversar, y después de esto, los contactos han continuado y creo que mantenemos una relación de respeto y reconocimiento a lo que cada uno ha hecho defendiendo una noción investigativa del teatro más allá de la mayor o menor experiencia de cada cual.

Siento que ese es un gran premio que me ha dado la vida, poder dialogar con los artistas que escogí como mis referentes, por pura reflexión, intuición y simpatía. Más allá de que tuvieran algún reconocimiento o prestigio, me habían seducido sus palabras, sus ideas sobre el teatro y su valentía para llevar adelante sus ideas contra viento y marea, y en ese sentido cada día los sigo imitando. Que ellos o sus actores hayan colaborado con nosotros en talleres o encuentros teatrales le ha dado prestigio a nuestro grupo en los círculos teatrales, pero la dimensión que más aprecio es la íntima, la que me compromete con una actitud creadora que ellos han desarrollado de modo ejemplar a través de toda su vida y que hace que me sienta con justicia un animal de esa misma familia.

De otro lado, cuando conoces los mitos algo de misterio se pierde, pero en este caso creo que ha sido fértil, como paso del reconocimiento de una adultez en el oficio y en la vida, que implica que uno debe seguir su camino espiritualmente más solo pero con la fuerza que ya te dieron los ejem-

incluso a algún sabichoso actor o director que se considerase a sí mismo como «una autoridad», pero no estábamos dispuestos a ceder tan fácil sobre cuestiones en las que tanto habíamos pensado y laborado.

Yo creo sinceramente que muy pocos artistas se han guiado por los criterios de los críticos para hacer su obra o para corregirla de algún modo, por honestos y capaces que sean estos críticos y del deseo o no que se tenga de interpretar sus opiniones, y eso tiene que ver con la naturaleza extremadamente personal e íntima de la creación artística, donde hay zonas esenciales a las que no se puede acceder de forma lógica y racional y porque los hilos y resortes que mueven al artista muchas veces se alejan de la apariencia de los resultados; hay como una niebla que recubre los agujeros del inconsciente del artista al que es muy difícil acceder.

Si el artista es verdadero se resistirá a aproximaciones epidérmicas, y si el crítico es talentoso tratará de comprender cada vez más lo que permanece escondido y sobre todo tratará de ayudar mostrando las claves de los discursos y mostrando lo que considera no logrado dentro del marco de su percepción. Pero debe entenderse que nadie posee «la verdad final» sobre el proceso, lo que importa es la utilidad de las palabras, si van destinadas a establecer un diálogo sincero o si por el contrario lo que cada uno busca es afianzar un estatus.

El Estudio creció esencialmente solo y resistió solo como debe ser, pero no ha dejado de tener en los críticos algunos amigos con los que ha viajado más cerca de lo que todos creemos, y hemos vivido el mismo tiempo, y hemos compartido experiencias esenciales que de cualquier modo nos unen. No estamos cerrados a compartir criterios y experiencias con críticos o teatristas que quieran dialogar abiertamente con nosotros sobre nuestro trabajo.

Ha pasado *el tiempo y los mismísimos maestros que ustedes tomaban como punto de partida han participado en eventos creados por el grupo. Han actuado en la misma sala donde hoy el Estudio Teatral de Santa Clara tiene su sede. ¿En qué medida eso ha servido para corroborar que el acto de tozudez fundacional no era más que el inicio de un ciclo que ahora se cierra y se multiplica en otras relaciones? ¿De qué manera esos encuentros «cercanos»* funcionan *hoy como tributo y al mismo tiempo activan la conciencia de lo que, por su propia vía, ha logrado el colectivo como perfil singular, desde una poética que «lee» a los maestros pero alcanza hoy otra voluntad de vida?*

plos. Hoy puedo mirar más hacia mí, hacia lo que me rodea, intentar apresar más aun esa especificidad personal y cultural de la que provengo, pero sin apelar a los consabidos clichés. He adquirido algunas herramientas que me permiten mirar más hondo y tratar de vertebrar discursos deudores de esa tradición amiga pero muy apegados a lo que es específico y totalmente inédito de mi experiencia personal, cultural e histórica.

El teatro como todo arte verdadero necesita de madurez, hoy sigo soñando con la autoría total del grupo en el discurso teatral y en llegar a rozar de modo profundo lo que banalmente pudiera nombrar como «la problemática del alma cubana», que no es sino esa especificidad que nos pertenece relacionada con todo lo que hemos vivido nosotros y a partir de lo cual se fundan nuestras expectativas, sustancia esta que es ajena a cualquier folclorización y que es verdaderamente y en sentido esencial muy difícil de definir y apresar. Constato hoy con más claridad que siempre, de forma más o menos clara, he estado en ese proceso.

El traidor y el héroe, La quinta rueda, Los Atridas… *parecen capítulos de una saga en los cuales, también, pueden calibrarse la persistencia y la ausencia de varios miembros de la historia del grupo. Al gesto pertinaz y a la insistencia en el hacer se deben esos espectáculos que son el rostro más reciente del Estudio Teatral de Santa Clara. Como si fuera un espejo, un espejo acaso* tarkovskiano*, qué rostro del Estudio Teatral de Santa Clara ves hoy en esos espectáculos. ¿Cómo los defines en tanto etapa viva y madura de un tiempo que suma ya veinte años desde la fundación?*

Hemos tratado siempre de no repetirnos excesivamente con nuestros espectáculos, hemos montado obras sobre temas literarios antiguos como la *Biblia*, el teatro clásico o Shakespeare. También nos hemos inspirado en la literatura contemporánea del siglo xx como es el caso de Borges, o de Eduardo Galeano. *La quinta rueda* y *Soledades* serían creaciones colectivas donde la totalidad del tema era de invención propia. Tratamos de no encasillarnos en un solo tipo de estímulo a la hora de realizar un nuevo proceso de trabajo y en efecto hay gente que en las distintas épocas abandonó el grupo por razones diversas. Cada uno de ellos cumplió un rol vital en la medida que fueron carne y sangre del proyecto durante el tiempo que nos acompañaron, y todos ayudaron y posibilitaron que el grupo sobreviviera e hiciera su obra en medio de circunstancias difíciles y donde no era nada fácil encontrar actores, si se tiene en cuenta que la escuela provincial de arte comenzó a graduar actores de nivel medio hace pocos años. Hubo momentos en que solo estábamos Roxana y yo, gente que llegó a cumplir diez años en el grupo y gente que duró solo un mes. No era fácil encontrar gente con un mínimo de condiciones para ser actores y eso nos golpeó muy duro durante años, pero las cosas cambiaron un poco cuando se creó la escuela que nos nutrió de personas más capacitada en la medida de que al menos habían pasado un proceso de selección natural para poder estudiar actuación.

En la actualidad nuestro grupo está habitado por jóvenes, como ocurre con otros grupos que están cerca de cumplir los veinte años, hay una nueva cantera de gente con habilidad, el problema más serio sería el de formarlos de modo integral, no solo que aprendan un *training* o que puedan representar de modo digno algún espectáculo, el tema más hondo de esta formación sería cómo transmitirles unos ciertos valores que están escondidos detrás de lo que para nosotros es un concepto vacío «el teatro». Cómo provocar en ellos, conjuntamente con el aprendizaje técnico, un aprendizaje moral, un saber para qué sirve el teatro más allá de un supuesto valor cultural en sí, cómo trasmitir que el artista es un hombre del mundo y de una cultura específica que debe defender y desarrollar, cómo trasmitir que honestamente uno debe cuestionarse y comprometerse con el destino de lo que ocurre a su alrededor, eso es lo más difícil de trasmitir: el *ethos* del teatro, su sentido de rebeldía profunda y obstinada a contrapelo de la lógica que dictan las normas del mundo en que vivimos, ese

sentido que se esconde en la frase de Barba: «ser grano de arena y no gota de aceite, en la maquinaria del mundo».

Los jóvenes hoy nos acompañan, tenemos muchas dudas sobre ellos y no de tipo artístico sino acerca de su capacidad de resistencia y de comprometerse con el trabajo hasta el fondo como hemos hecho nosotros, pero de otra parte son la única esperanza, siguen permitiendo que el trabajo fluya, que el grupo no se detenga, son un nuevo reto. Personalmente intento instruirlos, darles algunas nociones, artísticas, históricas e intelectuales y trato de ganarlos para esta vieja causa que pienso yo debe continuar, en este caso el tiempo es quien dirá la última palabra, estamos tan llenos de dudas como de esperanzas y por eso a veces soñamos con verlos cada vez más maduros y comprometidos con el destino del arte y del grupo en el que han decidido trabajar.

Me alegro cuando piensan con optimismo en el futuro y me entristezco cuando alguna sombra de superficialidad puede asomar. Me cuesta definir mis espectáculos, pues son etapas de una misma búsqueda, suelo decir que siempre he estado en lo mismo, perfeccionando el *training* de mis actores junto con ellos, aun al cabo de veinte años todos sin excepción seguimos entrenándonos con nuevas propuestas y con más madurez.

En cuanto a los espectáculos observo el mismo impulso inicial que trata de no encasillarse en la misma fórmula, intento no romper con mi pasado, quiero que mi estética del futuro conserve rasgos profundos de lo que fuimos al comienzo y que al mismo tiempo halla siempre algo de sorpresa para los que han seguido nuestra obra. Creo como Santiago García que la próxima obra deberá ser la mejor de todas. Me interesa fuertemente en mis espectáculos avanzar hacia una mayor clarificación de los discursos escénicos y sus alusiones pero sin simplificar o banalizar esos discursos, buscando siempre una densidad que sea cada vez más transparente, eso hemos intentado con las puestas recientes de *Casandra* o *Los Atridas*, evidenciar más aquellas asociaciones que relacionamos con los temas escogidos. Cuando concluí mi tercer espectáculo, *Antígona*, quedé bastante satisfecho porque se acercaba a lo que yo había prefigurado que debía ser mi teatro, después de ese debía continuar y seguir tratando de no repetir siempre del mismo modo, la misma fórmula.

***El grupo** es algo más que el mero concepto del grupo. Eres tú y es Roxana, los fundadores, pero también los que han llegado y se arriesgan a llegar. Hoy, el Estudio Teatral de Santa Clara se multiplica en el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo, en los eventos del CITO, en talleres, maestros cubanos y extranjeros. ¿Cómo preservar la célula de trabajo de laboratorio al tiempo que se abre el camino a esas intervenciones y nuevos diálogos? ¿Cómo entender que un gesto ha conducido a otros, y que hoy son ya esos, todos, los gestos del Estudio Teatral de Santa Clara en una nueva dimensión?*

Toda la actividad de apertura hacia el exterior, el CITO, los talleres, el festival Magdalena, etcétera, son resultado básicamente del empuje de Roxana Pineda. Creo que yo nunca por mí mismo hubiera proyectado al grupo en esa dimensión, porque lo que he valorado más ha sido ese trabajo interno del grupo recogido sobre sí mismo. La motivación de Roxana era romper un poco la soledad del grupo en el seno de una ciudad de provincia y tuvo el coraje de aventurarse ella y de enrolarnos a todos los demás en esas aventuras. Hemos organizado talleres, presentaciones y encuentros formidables con gente destacadísima que ha venido a nuestra casa y ha compartido con nosotros, es como traer el mundo a tu propio ámbito, eso ha sido enriquecedor, conocer a la gente de carne y huesos, saber cómo piensan y cómo se comportan, también ver su trabajo y cómo lo realizan.

El Estudio no siempre participa directamente de los talleres de estos seminarios, pues somos los organizadores y hacemos la parte sucia del trabajo, a veces no podemos ver con tranquilidad las obras, pero ofrecemos ese trabajo para el resto de los teatreros que quizás en algunos casos tienen menos referencias y experiencias que nosotros. A veces algo de lo visto o experimentado queda en nosotros porque hay un terreno común de trabajo afín a nuestros procesos, este es el caso de los intercambios con la gente del Odin o con la mascarera Deborah Hunt… Hay casos en que nos sentimos influidos por lo que vemos y en otros casos no.

Los talleres del CITO son esporádicos y variados en sus temas y sesiones, mientras que nuestro *training* y nuestro trabajo es diario. Diariamente probamos y trabajamos en lo nuestro, en lo que hemos venido desarrollando a través de veinte años. Cuido mucho la especificidad de mi lenguaje y mis técnicas de trabajo, e incorporo sin prejuicios todo lo que me parezca útil para alimentar el proceso, pero debo confesar que raras veces introduzco elementos adquiridos en estos talleres, estos me enriquecen más ampliando mis miras, mis referencias y mi cultura teatral, que aplicando mecánicamente soluciones y resultados de otros procesos.

Podría decir que me inspiro en el sentido de esos procesos pero siempre trabajo más en lo mío, en esa línea de acción y estudio que hemos ido jalonando paso a paso con diario trabajo y diaria observación.

***Veinte** años componen un buen espacio de tiempo para acumular satisfacciones, incomodidades. De ellas emana, tal vez, el impulso para pensar en otras dos décadas de trabajo por venir. Entendiéndolo todo, o tratando de entender todo ese tiempo, en el dibujo mayor de un teatro cubano aquí y ahora, ¿cuáles son esas satisfacciones e incomodidades para ti, para tus colaboradores, para el estado de ánimo que es, hoy, el Estudio Teatral de Santa Clara?*

He estado diciendo a mis compañeros que debemos celebrar estos veinte años pues es muy difícil que podamos vivir veinte años más con el grupo. Es difícil por todo, porque la vida está llena de sorpresas a veces

terribles y porque como sabemos, mantener un grupo y un trabajo artístico coherente es agotador; o también por el hecho de que uno sienta deseos de hacer otra cosa que puede no ser una banalidad y que esto sea muy importante para uno, pues se tiene una sola vida para vivir… Personalmente me gustaría en aras de la coherencia aguantar veinte años más, por lo que quisiera intentarlo acudiendo cada vez más a un concepto que me está invadiendo en los últimos tiempos y es la dimensión del juego, tratar después de tanto estudio, trabajo de análisis y comprensión, recuperar cada vez más el juego como dimensión imprescindible del arte, un área donde se mezclan y se integran la razón y la diversión, es algo que le he oído defender con mucha justicia a Leo Brower y a Santiago García, dos artistas muy inspiradores para mí desde siempre, así que si voy a permanecer quisiera que los próximos años sean años de jugar con el teatro, años en que después de habernos ganado un cierto prestigio podamos ser cada vez más personales, innovadores e irreverentes en ese ámbito creativo enraizado en el juego.

Quizás a mis cuarenta y tres años no soy una persona famosa como hubiera deseado en mi adolescencia, pero hoy constato que eso es una banalidad, que mi vida no ha dejado de ser interesante y sobre todo que he cumplido con los propósitos que yo mismo elegí para ella, fundar un grupo de investigación teatral, haber trabajado e investigado de verdad, haber tenido ciertos resultados contradictorios como cabe en este tipo de trabajo en cualquier parte del mundo, haber conocido y compartido con gente extraordinaria en mi propio grupo de trabajo y fuera de él.

No tengo insatisfacciones de cara al resto del teatro cubano, mis honestas insatisfacciones tienen que ver conmigo mismo, por no haber podido hacer las cosas mejor desde el punto de vista de mi eficacia organizativa, al tiempo que entiendo que uno no puede pretender tener toda la experiencia antes de vivirla, y desde el punto de vista de la estética de mis espectáculos arrastro la insatisfacción de no haber podido generar desde el proceso de creación teatral piezas que con mayor elocuencia y profundidad dieran testimonio de mi tiempo y de mi experiencia, esa es una línea de búsqueda que me gustaría continuar y tratar de impulsar más hondo en un proceso de creación colectiva que deje nuevas piezas absolutamente inéditas y enraizadas en este convulso y complejo tiempo en que nos ha tocado vivir.

Es difícil, como decía Levi Strauss «estar en el seno palpitante del átomo y al mismo tiempo seguir el recorrido de la molécula»; sin embargo, debemos seguir intentándolo. Estamos en la doble condición de satisfechos e insatisfechos o mejor al estilo lezamiano, «ni satisfechos, ni insatisfechos». De otra parte sí creo en la utilidad que para la diversidad creativa del teatro cubano pueden tener algunas de las claves de la experiencia del Estudio Teatral de Santa Clara. Primero que todo la imprescindible necesidad de una actitud investigativa y experimental en el ámbito del arte del teatro, así como en el área de la formación de actores, en tiempos en que se está validando una suerte de regreso al academicismo, sin muchos fundamentos que lo relacionen con la historia pedagógica más fértil de nuestro teatro. Segundo: la necesidad de mantener en actividad y efervescencia creadora constante a los colectivos artísticos, grupos o combos, lo más estables posible, para que se constituyan en el área privilegiada de las búsquedas artísticas capaces de sedimentar una sabiduría, una cultura del oficio, una identidad y una memoria efectiva de un movimiento teatral. Y tercero: la necesaria actitud de resistir en el tiempo para llegar a conocer y validar las propias experiencias.

Roxana Pineda

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

Estudio Teatral de Santa Clara: persiguiendo lo **invisible**

ANTES DE INTENTAR ENcontrar algunas claves que identifiquen o caractericen el trabajo de mi grupo, el Estudio Teatral de Santa Clara, debo mencionar algunos datos imprescindibles:

· Los fundadores del Estudio, entre los que me cuento, junto a su director Joel Sáez, somos egresados del Instituto Superior de Arte de La Habana, de la especialidad de Teatrología. Somos parte de una generación formada en el ámbito de un fuerte rigor académico y al mismo tiempo, en el espíritu de una responsabilidad ética por el arte del teatro. Nuestra formación se benefició en los años ochenta con una política académica que liderada por la Doctora Graziella Pogolotti (una de las intelectuales más lúcidas de nuestro país), previó la importancia de relacionar la formación teórica con el conocimiento directo de los procesos artísticos. Así, los maestros de actuación de esos años, eran los directores de teatro más importantes de Cuba, con sus diferentes maneras de crear y sentir el teatro.

· Se estimuló también en esos años una política de pedagogía alternativa, que permitió el estudio de algunas experiencias no contempladas en los planes de estudio. Y sobre todo, abrió espacios experimentales para probar, indagar, y chocar con experiencias desconocidas pero mundialmente activas en el entorno teatral latinoamericano y europeo.

· Hay que saber que los cubanos siempre han tenido una condición de aislamiento que entorpece el acceso a la información. Ese aislamiento incluye la imposibilidad de hacer circular en vivo las experiencias de teatro, tanto desde Cuba hacia fuera, como desde afuera hacia Cuba. De modo que la imaginación ha venido a resolver muchas veces esas carencias de conocimiento directo. Y otras veces los libros, compañeros inseparables desde los cuales especular e inventar.

· En 1989, año de fundación del *Estudio*, el teatro en Cuba atravesaba un momento de redefinición. Los directores más importantes ya habían desarrollado, entre muchas contradicciones que ahora no puedo abordar, su obra más trascendente. Atrás quedaba la efervescencia del llamado *Teatro Nuevo* como respuesta del teatro a los cambios convulsos del nuevo proceso revolucionario. Atrás, las ardientes polémicas entre teatro nuevo y viejo; entre teatro stanislavskiano o brechtiano. El teatro cubano, en general, reproducía las mismas estructuras tradicionales sustentadas sobre el montaje de textos, y la palabra seguía siendo el elemento privilegiado dentro de los lenguajes de los espectácu-

los. El arte del actor basaba su eficacia en una condición de organicidad equivalente al de la vida real. Los estados de inspiración o emocionales, y la vida interna del personaje, se recreaban en estructuras piramidales donde lo que ocurría estaba simbolizado sobre todo en el nivel verbal del discurso. Puestas memorables de aquellos años parecían cerrar un ciclo creativo y clausurar también la posibilidad de un diálogo productivo, inquietante y desordenador hacia el interior de la vida teatral.

· A mediados de los ochenta, y con las primeras graduaciones del Instituto Superior de Arte, este panorama comienza a transformarse. En 1986, el grupo de estudiantes-actores dirigidos por Flora Lauten participan con la obra de graduación *Lila, la mariposa*, del autor cubano Rolando Ferrer, en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. La batalla que allí se libró alrededor de este espectáculo, y los ataques virulentos de alguna zona de la crítica, así como la apasionada defensa de otra parte de estudiantes y teatristas, puede considerarse como la batalla de un modo de hacer y pensar el teatro que estaba muriendo, y el nacimiento de una actitud otra, que amparada en los espacios del Instituto generó encontrados y polémicos debates.

· Hay que decir que a pesar de las dificultades en la década de los ochenta llegaron a Cuba algunos grupos importantes de teatro. Los Festivales intentaban borrar ese silencio. En esos años llegaron a Cuba La Candelaria de Colombia, Teatro Vivo de Guatemala, Darío Fo y Franca Rame, Denisse Stoklos de Brasil, Teatro Kom de Finlandia, Rajatablas de Venezuela, Obratzov de Rusia, La Zaranda de Sevilla, Atahualpa del Cioppo y el Galpón de Uruguay, Osvaldo Dragún, Yuyachkani, y muchos otros importantes actores y grupos.

· A partir de mediados de los ochenta surgen algunas experiencias diferentes, interesadas en desarrollar procesos investigativos alrededor de los lenguajes artísticos. Solo mencionaré la fundación oficial del grupo Buendía dirigido por Flora Lauten (digo oficial porque desde 1982 Flora entra al Instituto Superior de Arte como maestra-directora de actuación y comienza a desarrollar procesos asociados a la búsqueda de un lenguaje particular para el teatro), el Teatro del Obstáculo de Víctor Varela y Marianela Boán con su polémica obra *La cuarta pared*; el proyecto de Danza-Teatro que integró bailarines de los más relevantes del Ballet Nacional de Cuba y actores recién graduados del ISA; el taller liderado por Helmo Hernández Trejo en la Facultad de Artes Escénicas con actores, críticos, maestros, pintores y músicos; y la puesta en escena *El hijo* del grupo Teatro Dos de Santa Clara, fuera de la capital y por lo tanto menos atendida.

· A partir de 1989 una serie de grupos pequeños proliferan en Cuba amparados por una política de proyectos que desde el Ministerio de Cultura intenta crear espacios para la protección de nuevas propuestas. Algunos permanecen más en el tiempo, y otros desaparecen con más rapidez; pero muchos pequeños grupos inician el camino de la creación en medio de estas circunstancias.

· La década de los ochenta fue una década plena desde el punto de vista económico, década de estabilidad y en sentido general de fe en el futuro. Entrando la nueva década de los noventa, y con el derrumbe del campo socialista, el país se sume en una profunda crisis económica de la que aún sentimos los estragos. De la fe total pasamos a una dura batalla por la supervivencia. La apasionada búsqueda de sentido que se inicia en los ochenta rápidamente sufre los embates de la lucha por existir, y ahí, en esa encrucijada, se definen la vida y la muerte de muchas energías que no logran definir sus propias coordenadas de trabajo.

En esas circunstancias permanecen, sin un diálogo real, algunas de las experiencias que vienen de las décadas anteriores a la revolución, otras creadas al calor de la nueva época, y otras nacidas de la actitud de resistencia y relectura del arte del teatro. Apunto, en incómoda síntesis, que a pesar de la adversidad de orden práctico y vital que en la década de los noventa nos golpeó, el teatro cubano, como tantas otras veces en nuestra historia cultural, emitió signos de vitalidad y algunas voces, evidentes o silenciosas, se empeñaban en encontrar un sentido diferente para el oficio.

En octubre de1989, en la ciudad de Santa Clara, a doscientos cuarenta y nueve kilómetros de la capital, al centro de la Isla, se funda el Estudio Teatral de Santa Clara. Nosotros, los fundadores, de alguna forma heredamos o participamos de ese panorama que en apretada síntesis he tratado de describir. Durante casi veinte años hemos permanecido en la misma ciudad, en el mismo país. La primera pregunta fue: ¿cómo hacer un grupo de teatro? Nuestra formación nos prestaba la lucidez para definir conceptualmente lo que no queríamos hacer, pero las herramientas del oficio, la artesanía del teatro, estábamos obligados a inventarla y aprehenderla por nosotros mismos.

De modo que los tres primeros años de trabajo fueron años para aprender a convertirnos en actores y director. Puede decirse que este elemento de la invención nos ha acompañado a lo largo del camino como una clave de nuestro trabajo. La necesidad de invención, y esa condición de autodidactas, nos obligó a separarnos de la vida pública. Licenciados en Teatrología y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana, los fundadores, con una formación como críticos y teóricos, estábamos obligados a transformarnos en artesanos. Las relaciones entre la teoría y la práctica nos salvaron de perdernos en un camino que casi siempre ha sido de una profunda soledad.

Me resulta muy difícil evaluar el trabajo de mi grupo desde una posición *objetiva*. Sé que no existe una posición *verdaderamente objetiva*, porque cuando estamos juzgando o evaluando, lo hacemos siempre desde nuestra cultura, desde nuestra actitud cultural y también desde nuestra alma. No es habitual que los actores o directores *piensen* su arte de hacer; y las palabras muchas veces reproducen esquemas o convenciones reco-

nocidas para validar un discurso, es la manera de validar también la experiencia. Quizás, en nuestra época, uno de los problemas de la teoría, incluso de los discursos de los propios creadores, sea la indiferenciación. Ocurre cuando observamos el teatro y ocurre cuando leemos los discursos teóricos sobre el teatro.

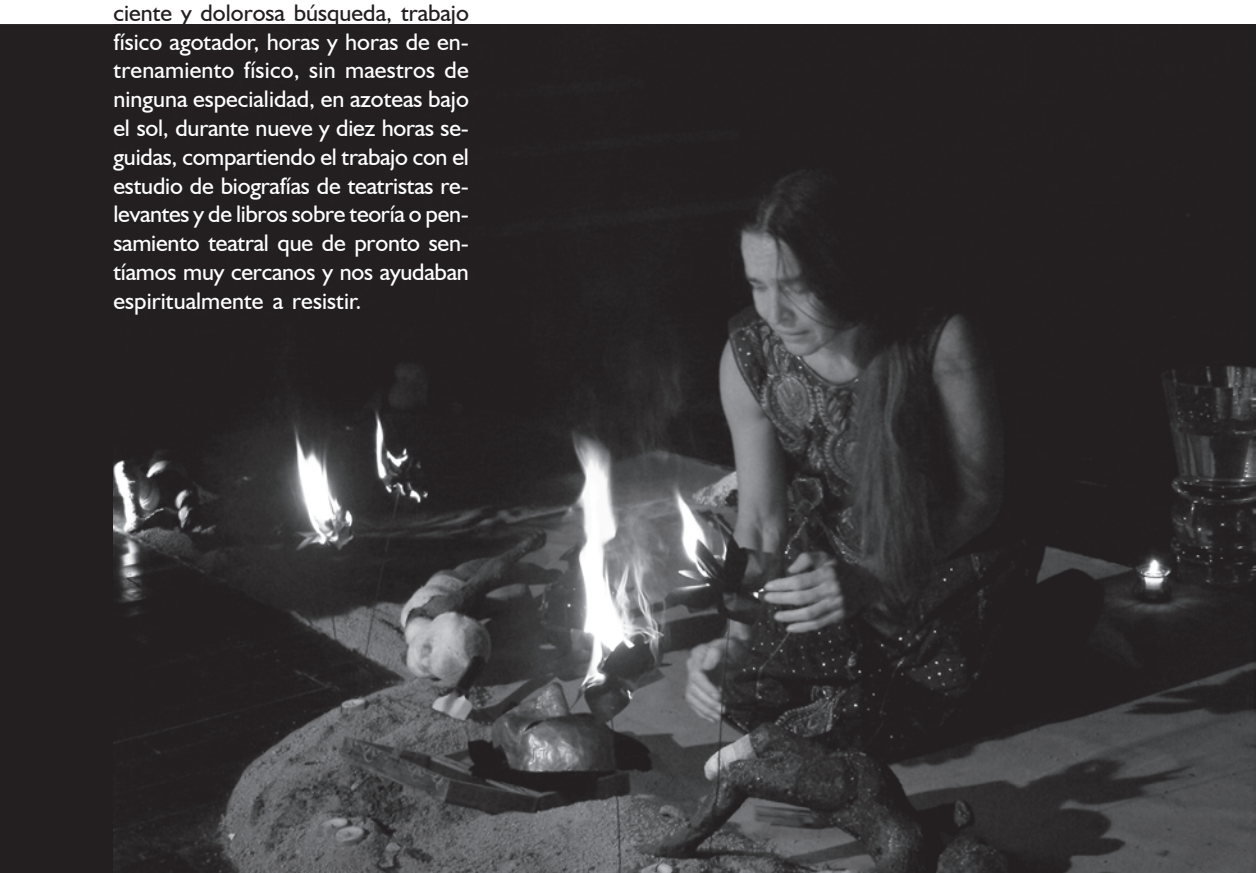
He querido siempre fomentar la capacidad de los actores para comprender y defender su arte. A veces confundimos esto tratando de convertir al actor en un parlanchín, pero el actor tiene su propio lenguaje, debería encontrarlo y comprenderlo. Esta realidad ha funcionado como instrumento de trabajo en el Estudio Teatral de Santa Clara. Hemos dedicado muchos años de trabajo a comprender cómo funciona un actor, cuáles son los estímulos que lo impulsan o lo inhiben, cuál es la condición física que puede alcanzar sin perder la comprensión de lo que hace, sin perderse en la gracia de un movimiento.

Hemos querido indagar sobre las relaciones entre ese condicionamiento físico y el despertar de una conciencia otra que permite ir más lejos en la comprensión de quién soy y dónde estoy. Esta preocupación teórica ha significado en la práctica años de paciente y dolorosa búsqueda, trabajo físico agotador, horas y horas de entrenamiento físico, sin maestros de ninguna especialidad, en azoteas bajo el sol, durante nueve y diez horas seguidas, compartiendo el trabajo con el estudio de biografías de teatristas relevantes y de libros sobre teoría o pensamiento teatral que de pronto sentíamos muy cercanos y nos ayudaban espiritualmente a resistir.

Cuando ya no nos sentíamos analfabetos comenzamos a construir nuestras obras. A lo largo de casi veinte años dieciséis espectáculos condensan nuestras preocupaciones sobre la capacidad del actor para producir y componer sus propios materiales. Condensan un trabajo de investigación sobre estructuras de montaje que se vuelven ellas mismas una pregunta sobre la naturaleza artística del teatro. Inventar modelos de improvisación individual y colectiva, inventar metodologías de montaje para desestabilizar nuestra propia experiencia, encontrar recursos narrativos que rompan la lógica de aprehensión de los espectadores, probar siempre alguna hipótesis técnica que atente contra la experiencia acumulada y abra lo desconocido en contraposición con lo que ya es nuestra sabiduría.

Hay siempre en nuestro trabajo una preocupación técnica que se monta sobre una preocupación temática. Y este choque abre, o cierra, el desarrollo de los procesos de creación. Pero siempre ha habido una preocupación técnica, una preocupación por explorar los recursos artesanales que pueden de pronto, permitir la apertura hacia otros territorios. El actor sigue siendo el centro de estas preocupaciones. De ahí la fuerte presencia del actor en nuestros espectáculos. Detrás de la estructura del actor como organismo activo y tridimensional, le siguen los diferentes niveles verbales y no verbales, sometidos a un diálogo funcional entre el tema y el espacio definido para hacerlo obrar.

Hemos insistido por una parte, en abordar mitos o personajes clásicos puestos a funcionar en estructuras ajenas a su contexto original: David y Goliat, Antígona, Ofelia en *Piel de violetas*, Casandra y la familia de *Los Atridas*, nos han servido de puente o muro de choque para explicarnos nuestra historia o el momento concreto en el que estamos viviendo hoy. De otra parte, otra línea de trabajo nos ha impulsado a crear nuestras propias historias, siempre asociado a momentos difíciles en la existencia del grupo: *A la deriva*, *La quinta rueda*, *Soledades*, son obras donde el grito del alma está más a flor de piel y puede ser reconocido con más claridad. Son también obras nacidas completamente desde el grupo, desde la escritura de los textos e invención de los relatos, hasta toda la composición y la puesta en escena.



Entre esos dos rieles puede comprenderse la actitud investigativa del Estudio: por una parte la apropiación de modelos clásicos que permiten una relectura crítica de los mitos y expresan, en el proceso mismo de apropiación, una postura intelectual asociada al modo en que dialogamos con esas historias, al contenido que desde nuestra vida en presente penetra, invade y contamina esas estructuras del ayer, en un diálogo siempre controvertido, muchas veces extraño e incómodo para el que mira, y nunca obvio. Por otra, la pregunta más directa sobre lo que nos molesta o nos inquieta, una pregunta que nos obliga a encontrar nuestras propias palabras, nuestros propios argumentos, obras que tratando de alejarse de personajes clásicos se ven inundadas de antihéroes y desclasados, seres expulsados de los centros y puestos a circular en contextos que simbólicamente aluden al presente más brutal o cotidiano, pero siempre extrañados por el tratamiento de una imagen que nunca aplica la lógica de que una silla es una silla y un árbol solo no puede ser el parque.

En los dos casos, lo mismo si se trata de temas clásicos o relatos escritos por alguien del grupo, el lenguaje artístico es el que dirige la atención y la lectura en profundidad. En los dos casos la síntesis, la fuerte presencia del actor como pivote de todas las provocaciones del espectáculo, la cercanía con los espectadores, la ausencia de música grabada, la escenografía y el entorno que evitan la ilustración y reconstruyen otra realidad, propia solo del espectáculo, producen un efecto extrañador que constituye un sello de nuestro trabajo.

La preocupación por reflejar las contradicciones de nuestro mundo se entreteje en estructuras narrativas que no permiten una identificación inmediata. El discurso temático en nuestro trabajo es también un discurso sobre la forma en que ese tema se expresa. Los espectáculos son en sí mismos una prueba de los procesos que le dan vida; porque hemos tenido especial interés en que esa investigación sobre estructuras posibles y diversas tome cuerpo en un discurso que habla sobre el destino del hombre al tiempo que dice cómo lo hace artísticamente. De esta forma, el lenguaje artístico, la estructura de montaje, la forma en que ha sido tramado el tema, son elementos privilegiados en el diálogo que se propone al espectador.

Me doy cuenta ahora de que todo nuestro teatro está recorrido por una obsesión sobre la responsabilidad del artista y el intelectual en nuestro mundo. Nuestra condición teórica intelectual imprime un toque de grito y desgarramiento en la espiritualidad de nuestras obras. Esa noción de intensidad desgarradora se ha desarrollado también en una condición de intensidad, agitación, rupturas continuas, espacios breves para acciones múltiples, saltos de tiempo y espacio abruptos, que marcan muchas de las formas de tramar en nuestro teatro. Una dramaturgia atomizada, calidoscopal, rota, que desordena la lógica de percepción de los espectadores en general. Esta intención desordenadora y subversiva se refiere tanto al interés de despertar en el espectador su capacidad para intervenir y romper los esquemas de comunicación que habitualmente no le exigen una operación de pensamiento, como a la intención de ir creando, con la impertinente decisión de permanencia, una nueva forma de ver-relacionarse con el teatro. Y tiene otro nivel de equivalencia en la forma de actuar y concebir el comportamiento en escena: vibrante, dinámico, intenso, altisonante a ratos, filoso como la punta de un cuchillo, siempre en movimiento y con tareas a ejecutar. En general, nuestras obras son corrientes y mareas altas, y hemos agotado esa corriente para definir ahora mismo que queremos encontrar también algunas zonas de paz.

Desde los inicios chocamos con la realidad pujante de la carencia y decidimos que no queríamos suplir la escasez ni disfrazarla, decidimos trabajar con los despojos; y mirándolo ahora desde lejos, es una equivalencia de esa forma de estructurar y de actuar o componer a todos los niveles. Se ha dicho que el nuestro es un teatro pulcro y ascético, no sé si como elogio o como crítica. Nuestro trabajo es encontrar otra belleza en los despojos, aunque otra vez se trate de subvertir lo que para la mayoría puede ser el canon de la belleza. No hablo de los despojos aludiendo al teatro pobre, hablo de los despojos aludiendo a la real escasez que siempre nos acompaña y a la utilización mínima de recursos en todos los niveles del espectáculo: la rosa en un vaso de cristal, sin adornos y sin lazos, para decirlo con las palabras de nuestro gran precursor. Estos dos elementos, el de subversión por un lado, y el de la restricción por el otro, garantizan una relación difícil y compleja con el espectador.

Nuestro más reciente estreno, una versión sobre *La Orestíada* de Esquilo, es otro grito desgarrador enraizado en el tema de la destrucción y el poder; el tema del poder disfrazado de belleza, el poder que se apodera de todos los discursos para solapado seguir arrebatando la sangre de este mundo. Otra vez enfrentamos un modelo clásico para en el choque encontrar una respuesta inédita. Agamenón, Electra, Egisto, Casandra y Clitemnestra, no son solo aquellos personajes griegos que Esquilo dibujó para hacer un llamado a la defensa de la estabilidad política. Hemos realizado un proceso de subversión total de esos arquetipos para develar la profunda corrupción que en nuestro mundo nos hace partícipes del juego del poder. Subvirtiendo los modelos de conducta que Esquilo propuso abrimos una mirada sobre la condición humana, sobre el concepto de civilización que muchas veces esconde solapado la indiferencia por el débil, el irrespeto por la diferencia cultural, la masacre disfrazada del buen vestir, la muerte en nombre de las buenas costumbres. Clitemnestra no es una mujer fatal e infiel a su héroe, es una cuidadora de tradiciones; Egisto no es el macho matador, es un huérfano de la guerra; Orestes es también un cobarde y Electra se aferra a la imagen triunfadora de un padre para reclamar esa herencia.

La síntesis escenográfica, la belleza del color y los vestuarios, una belleza que proviene también de la síntesis, la alusión a las guerras que nos acompañan sin que podamos dejar de vivir nuestro cotidiano y preocuparnos por comer mejor, cinco actores por primera vez en escena, un tema musical grabado por primera vez en nuestra historia, un violín en vivo y los cantos del coro de mujeres, un micrófono para la canción final liderada por Atenea, vestida con traje negro y tul rojo aludiendo al *buen vestir*, todo ello refuerza una imagen ruda y bella al mismo tiempo, una imagen que guarda más de lo que dice y que hace que esa fuerza que viene del mutismo produzca una relación emotiva con el espectador. Es también un espectáculo más tranquilo por fuera. *Los Atridas* son un punto importante en la biografía del *Estudio*. Yo diría el centro de una encrucijada que quizás nos abra, ahora mismo, una puerta hacia una dimensión artística no otra pero sí otra.

Nuestra intención investigadora nos coloca ahora en el camino de inventar remansos dentro de aquellas estructuras atomizadas, crear espacios más amplios para acciones más pequeñas, y contraponer con más fuerza lo altisonante y lo inaudible, lo callado y el grito, el silencio y el aldabonazo. De todas formas, permanece una condición de intensidad, de dolor, y de fuerte presencia que es parte de nuestra identidad como artistas.

Lo político, en una noción despojada de absolutos, se esconde también como una sustancia natural de nuestro organismo. Viviendo conscientemente, y participando porque sí, de toda la vida de nuestro país, y siendo nuestro país mismo una gran preocupación en nuestro universo pasional e intelectual, lo político se instala, a veces más directamente, a veces más irónicamente, a veces como un susurro que cataliza o enrarece o contradice lo que la palabra o la acción o el gesto aclaran.

Desde dentro, y no pudiendo ser de otra forma, la actriz que soy siente que el teatro que hago es al mismo tiempo un espacio de reflexión vital, y un espacio de fuga. Un espacio donde la dignidad no se pierde, un espacio para construir y rescatar algunos sueños, y un espacio para vibrar con el dolor de otros sueños ya idos. Un espacio para defender y soñar utopías y para ir contracorriente.

Nuestro teatro no fue nunca un espacio solo para hacer obras o defender un estatus de actriz, nuestro primer gesto fue construir un espacio para defender la dignidad de ser. Y siendo el actor el hombre de ese espacio, la dignidad del actor a través del conocimiento profundo de su arte y de su capacidad para intervenir, ha sido una obsesión a ratos conseguida, a ratos fuente de profunda desilusión.

No concebimos el teatro como un lugar donde solo se producen espectáculos, nunca nos ha interesado luchar por una jerarquización artística. Nacimos al teatro como un gesto de rebeldía para rechazar la banalidad, la superficialidad, para rechazar el facilismo y las injusticias. Nacimos al teatro para construir un puente entre el mundo que nos rodeaba y un mundo particular donde la ética de los actores fuera forjada día a día al calor de un trabajo rudo y hondo. Parece trascendente. Pero es así, y ese halo trascendente, asociado a un rostro con rasgos de cierta amargura nos acompaña como amuleto de vida. Porque hacer vida y construir vida desde un espacio tan pequeño no cambia nada, tan solo puede tocar al pequeño grupo de personas que uno intenta enamorar para creer que es posible soñar un hombre diferente y unas relaciones diferentes. No lo hemos logrado totalmente en veinte años, seguimos batallando como desde el primer día para lograr una estabilidad, para lograr que esa estabilidad nos permita crecer como artistas y como seres humanos. Pero es una pregunta que sigue abierta.

Por eso, la sensación de ilusión como reproducción de la vida misma no existe en nuestro teatro, se remarca que no se trata de la vida sino de otra realidad que adquiere una fuerte sensación de presente. Una fuerte tensión entre realidad y ficción (entendida como presente de la representación), se refuerza y se extiende hacia el espectador exigiendo una lectura incisiva.

Estudio Teatral de Santa Clara es tan solo un nombre. Debajo de esa denominación se esconden, como ocurre siempre en la vida, la historia real que no puede ser trasmitida en palabras, la historia de un grupo de personas con una biografía particular, que a ratos puede ser sorprendida a través de sus espectáculos.

Holstebro, noviembre 2009

Felicitaciones por vuestras dos décadas, Roxana y Joel, hermanitos del Estudio Teatral de Santa Clara. Ustedes ya no son jovencitos que prometen, ingenuos y soñadores. Con orgullo veo vuestras alas robustas y cuán alto es vuestro vuelo. Sin embargo, no olviden, como nunca lo hacemos nosotros del Odin Teatret, que apenas ponen los pies sobre la tierra, las trampas están allí esperándolos.

Me siento muy cerca de vosotros porque tengo la impresión –aunque nunca hemos hablado de esto– de que compartimos una misma fe: que el teatro no puede prescindir de ser político. Esto no quiere decir *hablar* de política, sino *tener* una política, una visión de cómo es el mundo y de cómo, en cambio, lo querríamos. Dos mundos. Y entre ellos una gran distancia que imagino como un desierto en el que florecen las calaveras y los huesos que la Historia nos ha dejado.

Cuanto más grande es la distancia entre estos dos mundos, es más probable que esta degenere, para cada uno de nosotros, en una sensación de impotencia que con el tiempo se expresa en una indignación inerme y acaba traicionando –no a nuestros compañeros o a nosotros mismos– sino a nuestra juventud. Llega el momento en que nos decimos: «es sabio resignarse, fueron todas quimeras. Tenemos derecho a estar cansados».

En cambio, se pueden cabalgar quimeras toda la vida sin vencer nunca, pero sin ser derrotados. Lo que se pone en juego no es cambiar el mundo, sino vivirlo dignamente. El factor decisivo, más que las circunstancias, es nuestra capacidad de usar instrumentos apropiados.

El antídoto para combatir nuestra tendencia a resignarnos tiene muchos nombres. Hoy deseo usar la palabra «poesía». Puede parecer un término patético y abusivo. Pero tengo en mente algunas frases de García Lorca cuando explicó qué era la poesía de Neruda –o mejor dicho: qué *no* era–. Dijo:

> Neruda se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le faltan los dos elementos con los que han vivido tantos falsos poetas: el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos.

Era octubre de 1934, en la Universidad de Madrid. No pasarán ni siquiera dos años, y García Lorca será, él mismo, una paloma asesinada.

Desde el primer día de trabajo, vuestro grupo ha actuado según una economía política que no se basa en el ahorro y la cautela, sino en el exceso de los recursos en una actividad que traspasa los límites del teatro como género estético. También compartimos esta creencia: que el teatro puede ser usado como cultura activa, como moneda de intercambio y medio para subrayar la diversidad.

Todos los empeños que leo en vuestro futuro programa de trabajo –que pueden parecer un exceso de delirio visionario y furor operativo– quizás sean imprudentes. Yo no puedo prescindir de llamarlos «poesía».

Cuando García Lorca terminó su breve presentación de Pablo Neruda, se dirigió directamente a los mismos oyentes recordándoles que hay una luz escondida en los poetas. Es importante percibirla para seguir nutriendo aquel grano de locura que cada uno de nosotros tiene dentro de sí, y sin el cual es imprudente vivir.

Dijo exactamente así: imprudente.

Queridos Roxana y Joel, os deseo muchos años de vuelo, agradeciéndoles cada una de las veces que ustedes nos acogieron tan generosamente, a mí y a mis compañeros del Odin Teatret, en vuestro Estudio Teatral. Juntos, cada uno desde su orilla, espero que nuestros grupos continuarán bañándose en el río de la Historia, con imprudencia.

Un abrazo,
Eugenio Barba y todo el Odin.

Holstebro, 1 noviembre 2009

Querida Roxana y querido Joel:

Muchos recuerdos nos atan, desde el día que casi no tenían el coraje de hablarnos y nos miraban desde lejos, a la primera vez que os visitamos en Santa Clara, a vuestros viajes a Dinamarca, nuestros espectáculos en vuestra sala, los encuentros Magdalena, los apagones y cafeteras, el cumpleaños pasado en casa de mi hermano en Inglaterra, la amistad compartida con Raquel Carrió, las muchas cartas… Pero una cosa en particular quiero recordar hoy para el aniversario del Estudio Teatral: vuestra capacidad de resistir lejos del centro. Es allí que nos parecemos mucho entre el Odin Teatret que vive en la región menos desarrollada de Dinamarca y el Estudio Teatral de Santa Clara.

Todos sienten la atracción de la capital, donde es más fácil conseguir trabajo y mantener contactos. En Cuba tantos jóvenes que he conocido en la provincia me han confesado con tristeza que para continuar deben transferirse a La Habana o irse al extranjero. Ustedes han elegido el reto de irse a Santa Clara desde la capital y luego han logrado mantenerse coherentes con ese desafío durante años, aun sufriendo al ver buenos actores que se iban, la dificultad de tener apoyos para viajar en la Isla, el aislamiento y los muy pocos espectadores a vuestras funciones en algunas temporadas.

La elección que más admiro en ustedes es la capacidad de invertir todas estas dificultades en ocasiones para crecer. Con los encuentros Magdalena han invitado al mundo a vuestra casa y han participado con fuerza de una gran red de contactos internacionales. Cantando canciones en la casa de ancianas justo al lado de vuestro teatro han encontrado espectadores encantados. Enseñando en la escuela de arte local han atado a muchos jóvenes a vuestro grupo; y con el proyecto «Sentido del lugar» realizado con Grenland Friteater, han descubierto vuestra ciudad a los habitantes, limpiando, además, las orillas del río.

Han encontrado algunos otros que no siguen el camino ordinario y les acompañan: Gretzy y Alejandro. A ellos también saludo pensando en ustedes en esta ocasión de fiesta. A todos deseo la alegría del tiempo de la cosecha y sé que otros inviernos vendrán y que el camino por delante es y será largo, aunque haya mucha historia por detrás.

Un muy fuerte abrazo, con la esperanza de vernos pronto otra vez,
Julia

In principio erat Verbum
et Verbum erat apud Deum
et Deus erat Verbum
1.1 Evangelium secundum, Johannen

El Logos, que en Platón significa
la sabiduría, la razón del Ser
Supremo, se convirtió en nosotros
en el Verbo y en la segunda
persona de Dios
Voltaire

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

Pájaros de la playa, El Ciervo Encantado

Amarilis Pérez Vera

El Ciervo Encantado
en su diálogo con el neobarroco

EN EL AÑO 2005 PRESENCIÉ, en una de las cúpulas de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA), *Visiones de la cubanosofía*, de El Ciervo Encantado. La agrupación me proponía, a través de su espectáculo, otra cosmovisión sobre el ser cubano y su enunciación en el teatro. Un teatro en el que las nociones tradicionales de fábula, conflicto, personaje, espacio y tiempo «estallaban». Se desdibujaban las fronteras entre las artes. Los actores mostraban altos niveles de organicidad, presencia física y energía.

Ver el espectáculo *Pájaros de la playa* (2001) propició el encuentro con la noción de «teatro barroco vacío». Así nombra Severo Sarduy, en el final de su novela homónima, el escenario donde el hombre deja el cuerpo. No obstante, por la interacción con la representación y por lecturas de la obra de Sarduy, imaginé un barroco asociado no a la apariencia del espectáculo sino a su génesis. Barroco en calidad de atropellamiento (entendido como intensidad), no necesariamente de imágenes o palabras, sino del sentido que emerge de la contradicción, del enfrentamiento constante. «Barroco vacío» para expresar el grosor, la pluralidad, la eclosión de signos en plena austeridad.

La indagación sobre lo barroco

Tanto en entrevistas realizadas a Nelda Castillo (conductora)[1] como en la documentación crítica y periodística de los espectáculos de El Ciervo… y de Castillo,[2] aparece señalada una relación real y orgánica con lo barroco y el barroquismo. Incluso, estas han sido nociones que los integrantes dominan en el discurso que sobre su propia producción teatral sostienen. Ya con el espectáculo fundacional, *El ciervo encantado* (1996), la recepción crítica comentó que la comunión de categorías bivalentes como lo sagrado y lo profano, lo popular y lo ignoto, proponía al espectador un universo hipertélico, desmesurado y barroco. En tanto, con *De donde son los cantantes* (1999) los creadores trabajaron con las nociones simulación, travestismo y barroquismo como conceptos fundamentales para la realización del espectáculo. Además, el grupo sostiene un diálogo con la literatura neobarroca a través del estudio de autores como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante. Pero en este bregar con los indicios, es preciso tener en más grata consideración el meticuloso estudio que el grupo sostiene sobre la actividad ensayística de Sarduy y la documentación de los espectáculos realizados por Castillo como directora en ciernes del Teatro Buendía entre finales de la década de los años ochenta y principio de los noventa.

Cuando revisamos las críticas a propósito de *Las ruinas circulares* (1991) resulta inevitable suponer un contacto con los estudios de Alejo

De donde son los cantantes, El Ciervo Encantado

Carpentier y Lezama Lima sobre el barroco. El espectáculo, realizado a partir del cuento homónimo de Jorge Luis Borges –autor neobarroco– dialoga, mediante la pregunta: ¿vivimos un sueño o soñamos que vivimos?, con la temática propuesta por Pedro Calderón de la Barca durante el barroco histórico. La representación[3] sumerge a los actores y a los espectadores en el ámbito del sueño y en el debate sobre lo que es o no la realidad. En *Las ruinas…* el cuestionamiento de estos temas, así como el cruce de textos «culturales», el alcance de la «mística válida» o «teleología insular» (Raquel Carrió) nos conduce a pensar en el aura mística de un barroco mitificador como lo concibe Carpentier en su definición de «lo real maravilloso», y en la extensa exploración del barroco de Lezama mediante la cual accede a «la expresión americana». Por último, el «cruce de textos (culturales)» supone carnavalización. Carnavalización más interesante o serpiente que se muerde la cola, si recordamos como uno de sus personajes a Don Quijote, protagonista de la novela emblema de la carnavalización en la literatura.

Lenguaje barroco: erotismo y artificio

Dejando atrás la raíz etimológica de la palabra barroco, que se refiere tanto a la famosa perla irregular como al no tan célebre contrato usurero de la región Toscana, el barroco es un término que comienza a manejarse en la segunda mitad del siglo XIX para nombrar cierto arte europeo y latinoamericano, y desde entonces no ha dejado de proyectarse hacia esferas estéticas y filosóficas. A principios del siglo XX hay una revalorización del barroco en calidad de proyecto liberador del lenguaje, del cuerpo y del pensamiento. Pero ¿qué entendemos por barroco y qué relación guarda el neobarroco con el barroco?

El barroco se define por un gesto hacia el pasado con plena conciencia de que mira desde el presente, por el reconocimiento de la materialidad de los lenguajes, por el vínculo con los distintos procesos de inestabilidad, y por la relación de movilidad establecida con el receptor al ser este el autor del sentido. Podemos encontrar mecanismos barrocos en cualquier sistema de signos porque el barroco se refiere a «las formas» o «los modos» de determinados sujetos y objetos de los distintos campos del conocimiento humano. El neobarroco es la reaparición de esta constante y no un reciclaje de un período específico del pasado. Él toma las formas del barroco histórico y las irradia mediante la producción no centrada o en expansión significante, el cuestionamiento de las categorías bivalentes y los límites, y la expresión de la inarmonía mostrada como el espacio del desequilibrio carente de un logos absoluto, de una realidad verista. Paralelo a la revalorización del barroco está el redescubrimiento del cuerpo. De ahí que el neobarroco se caracteriza por lo artificioso y lo erótico.

La carencia de un logos absoluto se traduce en el reconocimiento de la materialidad. Reconocimiento que permite al lenguaje entablar un juego consigo mismo, favorecer el placer inútil *ad infinitum*. El barroco complica, fragmenta, rompe con lo preestablecido, pospone la comunicación del sentido a través de una multiplicidad de lecturas, renuncia al nivel denotativo. Liberado del lastre verista, dice no a la metonimia, retorna a lo primigenio, semeja la naturaleza. Pero por supuesto,

> no en su apariencia –proyecto del realismo ingenuo–, sino en su funcionamiento: utilizar el caos, convocar el azar, insistir en lo imperceptible, privilegiar lo inacabado. Alternar lo fuerte, continuo y viril, con lo interrumpido y femenino. Teatralizar la unidad de todos los fenómenos.[4]

Así el neobarroco está implicado en los debates sobre el cuerpo y el logos, en el desmoronamiento del carácter fascista del lenguaje (Roland Barthes).

Durante el siglo XX la irrupción/revaloración del cuerpo como elemento activo y –con ello– del análisis de los comportamientos eróticos constituyeron la base de los cuestionamientos más radicales dirigidos contra los dominantes modelos racionalistas de concepción y comunicación de la realidad en Occidente. Por un lado, el cuerpo como metáfora de un espacio ilimitado donde la palabra conoce límites se erigió signo por excelencia y constituyó la vía de acceso a la identidad que el psicoanálisis y el arte representaban a través de los arquetipos, los mitos clásicos o tramas oníricas. Por otro, el erotismo en calidad de *volonté de jouissance* (Roland Barthes) señaló un camino más allá de lo útil y de la razón. Uno y otro –cuerpo y erotismo– abrieron las puertas a la sensorialidad que precipitó en una crisis del significado y de la representación que colocó al cuerpo y no al logos en el centro.

Las consecuencias del redescubrimiento del cuerpo se extendieron hacia todos los campos del saber. En el teatro, ello condujo a reconocer su materialidad. Es decir, instaló al actor al centro del espectáculo como protagonista absoluto y el único capaz de restituir la vida a la escena. La expresión, el gesto y la presencia del actor se convierten en los ejes fundamentales de la representación que ya no es más planificada por una instancia logocéntrica externa. En este sentido, la destitución del logos está asociada al destronamiento del nivel denotativo, de la emisión de un mensaje. Hay un surgir del erotismo en calidad de juego practicado mediante la puesta en

escena de la materialidad del lenguaje (teatral) que ya no está más en función de comunicar algo explícitamente. Claudica la causalidad lógico-espacio-temporal y la coherencia del personaje dramático.

En el ámbito teatral, Alfred Jarry parece un pionero de lo que con respecto a la relación entre el cuerpo y la palabra ocurriría en la escena del siglo XX. Sus principios expuestos, principalmente, en su novela *Hechos y dichos del doctor Faustroll, patafísico*, dialogan con las obsesiones y estudios sobre lo irracional y la perturbación de los sentidos de Antonin Artaud, quien, a su vez, impulsa nuevas concepciones sobre el teatro que, desde esta Isla, vemos representadas en la escena foránea por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Artaud, Grotowski y Barba –por solo mencionar aquellos más frecuentados en nuestro ámbito teatral– visitaron el Oriente y quedaron sobrecogidos por aquellas prácticas teatrales donde la relación entre el cuerpo y la mente del actor es otra con respecto a la escenografía, el vestuario, el movimiento y la palabra. Artaud perseguía trascender el intelecto para establecer un contacto sensorial con el espectador que es lo que le permite percibir la experiencia artística como experiencia vivida. Por este camino desemboca en la destitución del logos como regente del intelecto –comprueba Grotowski: «el logos está vinculado al razonamiento descriptivo, analítico»[5]– y decide apostar por un lenguaje visual que no sea el producto de una instancia logocéntrica anterior.

En «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», Jacques Derrida propone una reinterpretación de las escrituras de Artaud y la tesis fundamental que sostiene es la de la imposibilidad de una fidelidad a la propuesta artaudiana. Además de este principio fundamental, puntualicemos, basados en su relación con algunas de las premisas que sostienen el teatro de El Ciervo… –el trabajo con el ritual y los arquetipos, la consideración de ser y no representar sobre la escena y la preponderancia de la imagen–, los criterios que emite sobre los tópicos: representación, el teatro como ritual y el lugar que ocupan, en este teatro, el logos y la imagen.

Según Derrida, Artaud quiere acabar con el concepto imitativo del arte porque considera la mímesis como la forma más ingenua de la representación.

> El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación.[6]

Aquí radica el carácter ritual de la representación de Artaud. El ritual como vía para ese retorno a lo primigenio, al origen, como canal hacia el inconsciente donde se despierta lo sagrado a través de una experiencia mística de la revelación de la vida. Este lugar primigenio está donde no hay logos, donde el hombre aún no ha sido escindido de Dios. La expulsión de Dios del teatro de la crueldad significa mover al logos de su regencia, destruir la lógica filosofante, la muerte del autor.

Afirma Artaud que la enfermedad de la escena es su relación con la palabra. Artaud no se pronuncia contra la presencia de la palabra en la escena, sino contra el logos en calidad de rector de la puesta en escena. Refuta que la progresión de la representación dependa del discurso transmitido. Caracteriza el vínculo, predominante en el teatro occidental, entre el logos y la escena como una relación amo-esclavo y, por tanto, coloca la función del director de escena no como creador o artista, sino como artesano u obrero ocupado siempre en el movimiento de la literatura al teatro.

Cuando Derrida se cuestiona cómo va a funcionar la palabra y la escritura en el teatro de la crueldad, responde: «volviéndose a hacer gesto». Esto quiere decir que la palabra recupera sus valores sonoros, tonales y su intensidad. Siguiendo lo que Artaud llamó una escritura jeroglífica, Derrida propone una «nueva escritura» de este teatro donde el logos ocupa un lugar dado por la re-valorización de su gesto. En esta «nueva escritura» los elementos fonéticos se coordinan con los visuales, los pictóricos, los plásticos.

Si bien no tiene sentido discutir si el teatro de El Ciervo... es o no fiel a las concepciones de Artaud, es útil entender la relación con el logos, que ya no viene a organizar y planificar la escena, sino que la compartirá con la imagen, el sonido, el ritmo, la gestualidad. El teatro de El Ciervo… despliega una intensa investigación intelectual y corporal que produce un espectáculo donde la palabra, el logos, forma parte de un complejo sistema de signos que pasan por el cuerpo del actor. En el cuerpo del actor es donde se encuentran y de donde fluyen todas las imágenes y los sonidos del espectáculo; donde se borran las fronteras, se organiza el teatro. En este teatro, la confusión de los tiempos, los espacios, las voces, las historias y la destitución del logos regente estremecen y perturban los sentidos, bloquean la mente racional del espectador que, entregada a la visualidad y los sonidos, se involucra con los niveles energéticos y la sensibilidad propuesta por la representación.

¿Cómo se produce ese retorno a lo primigenio en el teatro de El Ciervo…? Se produce a través del cuerpo del actor. Castillo, conjuntamente con los actores, ha desarrollado una técnica propia para el *training* que llama «bioenergética». El propósito es liberar al actor de todos sus bloqueos psicofísicos hasta que alcance una expresión personal. La técnica está basada, fundamentalmente, en el principio del *training* que propuso Grotowski. A través de la vía negativa se suprimen

Visiones de la cubanosofía, El Ciervo Encantado

los bloqueos sicológicos del actor para permitirle quitarse la «máscara diaria de las mentiras» que constituye su personalidad externa. En una forma muy similar a la empleada por la teoría psicoanalítica, el actor es conducido a una liberación de los obstáculos psicofísicos con el fin de revelar su ser esencial durante la representación. Este entrenamiento proponía la transfiguración de lo individual en una imagen de lo universal al quebrar los límites, transgredir las fronteras dentro del individuo y entre las personas. Grotowski presupone que la personalidad es superficial, pero que en sus raíces la humanidad es genérica, por tanto, el acceso a los arquetipos garantizaba una comunicación real e intensa con el público.

El concepto de *training* pasa a formar parte del lenguaje occidental no solo como la designación de la preparación física, sino como la propuesta de una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional. El *training* «es el medio para controlar al propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física».[7] Grotowski notó la ruptura que Occidente había hecho entre cuerpo y mente. Trabajó, mediante la vía negativa, sobre la dificultad que esta escisión provocaba en el actor, en el hombre occidental en general. Grotowski explica que el actor está dividido desde que dice que quiere expresar algo porque una parte quiere y la otra expresa. La vía negativa constituye uno de los ejercicios básicos para lograr la condición de vida, de presencia eficaz a la que se refiere Artaud cuando habla de restituir la vida al teatro, porque el actor actúa con todo el cuerpo. Esto significa que el cuerpo no se encuentra separado de la mente.

Así el teatro de El Ciervo… define su lenguaje a partir del encuentro con la investigación de un *training* encaminado a que el actor reconozca qué es estar vivo y basado fundamentalmente en la respiración –la principal fuente de energía del ser humano– y en la exploración del mundo sonoro como mecanismo liberador de la razón, como vía de encuentro con niveles interiores donde no existe el intelecto, el logos. Durante el *training*, el actor emprende la tarea de conocer su cuerpo mediante un vaciado, un despojarse de lo ajeno y encontrarse con sus verdaderas esencias para renacer cada día y en cada momento. Por tanto, es un entrenamiento sobre la apertura ya que cotidianamente el actor encuentra nuevos límites que debe superar. Entonces el entrenamiento también es una convocatoria a romper los límites propios una y otra vez.

Si bien el cuerpo abrió el camino al erotismo como uno de los mecanismos constitutivos del barroco, la posible relación del teatro de El Ciervo… con las teorías sobre esta noción se basa no solo en el coqueteo con los límites que le permiten la *volonté de jouissance* de su lenguaje teatral erigido a través del trabajo con el cuerpo donde, como ya apuntamos, se borran los límites y se afrontan riesgos. En este mismo trabajo con el cuerpo hallamos otra razón. A través del *training* los actores acceden a su memoria donde están sus esencias, su identidad, en este caso, las esencias del ser cubano. Si atendemos a la siguiente expresión de Lezama Lima: «recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie»,[8] podemos decir que, en este caso, el solo hecho de recurrir a la memoria (hispanoamericana) se convertiría en una recurrencia al barroco.[9]

Es justo aclarar que aun cuando esto no sea propiamente la Verdad, se trata, sin duda, de una creencia y, por tanto, de una realidad.

Elementos neobarrocos en el camino hacia la artificialización del lenguaje

La referencia que la recepción crítica hace del laberinto en los espectáculos de Castillo expresa, en la mayoría de los casos, el sentimiento del receptor ante ese universo mágico e insondable trazado por la representación. Mediante este elemento conceptual, la crítica especializada describe tanto el efecto misterioso y enigmático como la estructura de varios espectáculos de El Ciervo Encantado. Los mecanismos fundamentales mediante los cuales se evidencia lo laberíntico son la fragmentación, la repetición y la parodia.

De donde son los cantantes ofrece un uso variadísimo de la parodia. El espectáculo parodia la novela homónima de Sarduy ya que opera otro concepto de originalidad al oficiar esa práctica de antigua tradición en América Latina que es la *lectura en filigrana*. El texto lingüístico del espectáculo parodia al participar del concepto de carnavalización, al apropiarse del cabaret como estructura y al ofrecer un diálogo posible entre personajes, voces, géneros y autores diferentes. A su vez, los personajes se construyen sobre la parodia y carnavalización del travestismo. De este modo, la inestabilidad está dada, fundamentalmente, por el entrecruzamiento, recombinación e interacción de distintos estratos lingüísticos, discursivos y culturales extraídos de las fuentes investigativas y de la experiencia del actor. Estas fuentes no siempre se ma-

nifiestan directamente durante la representación. A veces, quedan como sustratos o se concretizan a través de una imagen, un gesto, un tono de voz, un tema musical o una estructura. Así, el espectáculo formulado entrecruza discursos y géneros, y descubre otros aspectos de la novela homónima: la posible constitución física y psicosocial del ser isleño que articulan un universo kitsch como esa naturaleza del latinoamericano que invierte belleza por brillo, sentimiento por sentimentalismo, grandeza por la pose hueca, el pathos (lo trágico) por el sensacionalismo.

Dicha expansión de la pluralidad de voces, de la simultaneidad de los elementos de la escena y de la desestabilización de núcleos o centros como el espacio, el tiempo, el personaje, la fábula, la progresión dramática, etcétera, es favorecida, esencialmente, por una estructura fragmentaria que no es exclusiva de un espectáculo en particular. Estos son producciones descentradas. El *performance text* pierde su centro y se descompone en pequeños núcleos, no siempre aislables, que en su multiplicidad de formas no permiten reconocer un centro de sentido o una variante como verdadera. El espectáculo –aun cuando proponga temas fundamentales que el espectador puede reconocer– descubre nuevos aspectos de las fuentes de investigación y de los temas tratados, al tiempo que desestabiliza la noción tradicional de tema y favorece la tematización como estrategia formal de la producción encaminada a producir efectos de recepción. De este modo, concurren múltiples lecturas que solo pueden ser concretizadas en la experiencia individual del receptor. El signo teatral es el que habla y el receptor el verdadero autor. Por otra parte, dado los modos de producción de este teatro el receptor es más propenso a una «comprensión corporal» que a una interpretación intelectual del hecho escénico. Por lo general, impedido de acudir a una globalidad de sentido, el receptor se conduce guiado por un saber intuitivo y sensitivo a la vez; aunque las sucesivas expectaciones le pongan a mano una decodificación intelectual.

En *Visiones de la cubanosofía* (2005) el espectador se halla, una vez más, frente a un universo laberíntico e inextricable, pero en esta ocasión lo laberíntico o nudoso como figura compleja y fragmentaria es perceptible, además, en la estructura, la iluminación, el desplazamiento del actor y el movimiento del receptor. En el laberinto moderno, explica Gilles Deleuze, lo que importa es explorar la diversidad que ofrece el enigma, no la salida o la solución. Esta es una vía efectiva para la recepción del espectáculo, degustar los fragmentos. Por otra parte, la estructura fragmentaria que nos propone *Visiones…* es un aspecto de la indagación que delata la estructura laberíntica.

Visiones… participa de otro modo del concepto de fragmentación. Las apariciones de los personajes son como esos caminos del laberinto que no sabemos hacia dónde conducen y son fragmentos de la memoria para reconstruir, poco a poco, e impulsado (el receptor) por un saber intuitivo, lo cubano. La entrada, exposición y salida de los personajes es el modo en que se expresa el fragmento como estructura que se repite. Mediante la repetición de estas «apariciones», «visiones», fragmentos, se constituyen las variaciones en torno a un tema (lo cubano) sobre el cual el receptor propone su propia visión, salida o respuesta. La figura del laberinto aparece ante el espectador como figura del enigma más atractivo cuanto más hipotética es su solución. ¿Qué es lo cubano? «La cubanidad es un poco inapresable.»[10] La cubanidad es laberíntica o nudosa como la selva, la fauna y esa filigrana de corales caribeños. Penetrar en *Visiones…* es, entonces, un viaje. Quizás ese viaje que emprende Martí durante la representación.

Del mismo modo en que *Visiones*… hace notar la interacción entre distintos conceptos definidos por la teoría del neobarroco, en *Pájaros de la playa* (2001) encontramos un fenómeno igualmente enriquecedor. Se complementan en el espectáculo la noción sarduyana de «teatro barroco vacío» con el concepto de límite y exceso desarrollado por la teoría del neobarroco. Por una parte, el *training* específico se realizó sobre ejercicios, sobre el límite del agotamiento físico y técnicas de meditación oriental; por otra, en *Pájaros*… tienden al límite las categorías dramáticas y escénicas tradicionales. Como si de un ejercicio de meditación se tratara, el espectáculo, desde el camerino hacia el escenario, es un irse vaciando. La antesala de la representación es ese ir llenándose de recuerdos y cosas que es la vida; el escenario, el espacio vacío. El camerino reconstituye la biografía de los actores a través de la revelación de objetos personales; en tanto, el espectáculo es la mostración de los miedos y las angustias de los actores que proliferaron desde el silencio, el vaciado de la mente y que, siguiendo el curso del Ganges, retornan al silencio. De este modo se nos llama la atención sobre la materialidad de los elementos escénicos, el texto hablado, el cuerpo del actor; sobre el erotismo y la artificiosidad del lenguaje teatral de El Ciervo Encantado.

Los espectáculos de El Ciervo… manifiestan la tendencia al límite de las categorías dramáticas y escénicas tradicionales. En este sentido podemos decir que el teatro de El Ciervo… no es un teatro dramático ni ilusionista, sino un teatro performativo donde la tendencia al límite material de los componentes de la escena garantiza la comunicación con el receptor a partir de su estremecimiento sensorial. Así en un espectáculo como *Pájaros*… la concientización de la materialidad de las luces, el vestuario, el lenguaje, el sonido y el cuerpo del actor determina que el color, el equilibrio, la intensidad del sonido, la perspectiva, el ritmo, la energía y el erotismo sean elementos efectivos para la comunicación con el receptor. Efectivamente, lo fundamental es lo que ocurre en la escena. Nociones como progresión dramática, tiempo y personaje son desarticuladas porque son reajustadas al hecho escénico. No presenciamos una progresión dramática, sino una sucesión de acciones y evoluciones de los elementos de la escena. Elementos como la palabra y el cuerpo del actor en el nuevo sentido que significa la dilatación de su materialidad. Por tanto, la organización en el tiempo no indica progresión dramática, sino progresión del hecho real que es la representación. Mientras el personaje no es la interpretación que hace el actor de un texto, sino la presentación del actor en la escena. Asimismo tienden al límite las nociones de diálogo y espacio. Más allá del diálogo que pueda producirse entre los personajes, por ejemplo, en *De donde son los cantantes* o en momentos determinados en *Pájaros*…, lo que predomina es una dialogicidad entre los distintos fragmentos de la memoria que como reminiscencias o citas de textos extranjeros conforman los estratos del «nuevo» *performance text*. Por su parte, el espacio no es necesariamente construido para aludir a un lugar real (*De donde son los cantantes*). Por lo general, es tratado como un espacio metafórico, por ejemplo, el sanatorio en *Pájaros de la playa*.

De modo que podemos afirmar que los espectáculos de El Ciervo… despliegan un lenguaje impetuoso, abigarrado u ornamental que se expresa a través de la inestabilidad de los personajes –sometidos a múltiples metamorfosis–, de la «inestabilidad pragmática»[11] y del *performance text* y el texto lingüístico en los que se produce

el entrecruzamiento, recombinación e interacción de distintos estratos lingüísticos, discursivos y culturales extraídos de las fuentes de investigación y de la experiencia del actor. Es decir, la esencia de este teatro procura un artificio, un lenguaje metafórico, sinuoso, hiperbólico que elude la coherencia psicológica del personaje, la sucesión de los acontecimientos concatenados a partir de una relación causa-efecto, cualquier semejanza con una posible realidad cotidiana.

Cuando los integrantes de El Ciervo… se refieren a su teatro diferencian entre simulacro y artificio. Unas de las acepciones de simulacro remite a la imitación y la falsificación. Ambos conceptos se oponen al modo en que estos creadores conciben su teatro. Como advertimos, ellos se preocupan porque el teatro no imite la cotidianidad, porque no «simular» ser uno u otro personaje en la escena. Estas parecen ser las razones por las cuales evitan relacionar su teatro con la simulación aun siendo conocedores de la obra de Sarduy, quien en su ensayo *La simulación* asocia el concepto al enmascaramiento, la anamorfosis, el *trompe-l´oeil* y a la artificialización. Sin embargo, los de El Ciervo… sí reconocen la noción de artificio. Pero hablar de artificialización en el teatro resulta difícil, sobre todo si recordamos que en literatura cuando se produce artificia-lización, se habla de teatralidad.

Cuando Sarduy define artificialización como un mecanismo del barroco explica que la puesta en evidencia, el tratamiento del lenguaje como material de la literatura, del lenguaje como protagonista absoluto del texto produce artificialización. Puntualiza artificio en calidad de falla (lacaniana) que se produce entre el significante y el significado. Es decir, con una intención artística se sustituye por uno, varios o un tercer significante aquel que corresponde inmediatamente al significado. De este modo se aplaza el nivel denotativo del lenguaje en pos de un juego que pone en escena su materialidad.

En el teatro puede producirse la artificialización del texto lingüístico. Pero revisando la definición del mecanismo pensemos en cómo se produciría la artificialización del teatro. Para comprender esto debemos recordar que el teatro es el lugar privilegiado de los signos artificiales y que, por lo general, se produce un bombardeo de significantes entorno a un mismo significado, pero esto está dado porque el espectador percibe todo como signo. Independientemente de ello, la artificialización del teatro de El Ciervo… no solo está en el texto hablado que se produce, sino en el reconocimiento del actor como el lenguaje, el material, el protagonista absoluto del teatro que se convierte en signo de inagotable mutabilidad. Aquí viene la metáfora al cuadrado de Góngora. Si bien a El Ciervo… le interesa dialogar con la realidad no le interesa reproducirla. Si pone un espejo a la realidad este ha de producir una imagen distorsionada, perversa. Entonces se produce el artificio.

Según Sarduy –refiriéndose al arte latinoamericano contemporáneo– el barroco actual o neobarroco se enfrenta a la tacañería y economías burguesas dado la *volonté de jouissance* del lenguaje. Así el carácter fascista del lenguaje (Roland Barthes) es desarticulado mediante el erotismo que entabla a través de los mecanismos de fragmentación del discurso, descomposición del sujeto y desaparición del autor. Desde esta perspectiva, la obra barroca es un continente polisémico que posibilita al receptor inscribir su individualidad. Aquí hallamos una conexión con los conceptos erotismo y artificio, así como con la idea artaudiana de restituirle la vida al teatro o hacer del teatro una experiencia de vida. Es en este sentido que concibo la creación de El Ciervo… –también sus creadores– como un acto de erotismo y artificialización en el cual tanto ellos como los receptores despilfarran energía, placer, emociones, sensaciones, ideas y sentimientos. Entonces, el teatro alcanza un intenso grado de expresión capaz de estremecer al espectador en el nuevo sentido que significa la representación como experiencia, la vida como imitación del arte.

Notas

1 Dado los modos de producción de este teatro –el trabajo con los arquetipos durante el proceso de montaje se realiza mediante el entrenamiento de máscaras que, como un ser vivo, no acepta la dirección, sino la conducción– preferimos sustituir el concepto de director por la noción de conductor.

2 Hago referencia a aquellos espectáculos que Castillo dirigió en el Teatro Buendía: *Un elefante ocupa mucho espacio* (1989) y *Las ruinas circulares* (1991).

3 Entendemos representación tal y como Artaud. En un sentido ritual, como medio o vía mediante la cual el hombre vuelve a contactar con la vida.

4 Severo Sarduy: *El estampido de la vacuidad*, en *Obra completa*, edición crítica, coordinadores: Gustavo Guerrero y François Wahl, Colección Archivos, 2 tomos, Ediciones UNESCO, 1999, p. 1004.

5 Citado en Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2009, p. 360.

6 Antonin Artaud, citado en Jacques Derrida: «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», <en www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm>

7 Jerzy Grotowski citado en Eugenio Barba, ob. cit., p. 379.

8 Citado en Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer: «Identidad y tendencia neobarroca», en *El Caribe y su discurso literario*, Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p. 234.

9 Para abundar en el tema –el barroco como importante componente de la cultura caribeña– véase el artículo referenciado en la llamada anterior.

10 Amarilis Pérez Vera: «Composiciones del cuerpo para el alma. Entrevista a Nelda Castillo», en *tablas* 1-08, p. 38.

11 Es un tipo de inestabilidad propuesta por Omar Calabrese refiriéndose a objetos artísticos en *La era neobarroca*. Esta se produce tanto mediante la provocación directa al espectador a irrumpir en el *perfomance* (por ejemplo, en *De donde son los cantantes* y *Un elefante ocupa mucho* espacio, aún en repertorio) como a través de la sugestión inducida por los canales de la sensorialidad y el intelecto del receptor.

ILUSTRACIONES: KAREL TRACTER

Carlos Celdrán

El teatro de **Antón Arrufat**

ANTÓN ME HA PEDIDO QUE escriba unas palabras sobre su teatro, en especial sobre las piezas escritas por él a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta y que vendrían a ser algo así como el cuerpo central de su dramaturgia. Al leerlas me asalta hoy una primera pregunta por donde quisiera comenzar estas sencillas reflexiones: ¿cómo representar la realidad?

Por un lado han estado los tópicos de la cubanidad, en el diálogo, en los comportamientos, en la representación de las emociones, en ese acento incalificable que estructura y zanja situaciones de un modo cercano, reconocible, ¿nuestro? La cubanidad ha sido una obsesión y un tema central de nuestra dramaturgia. Por otro lado ha estado también otra obsesión no menos intensa y perturbadora: la extrañeza de sentirnos siempre inabarcados.

Estas piezas tempranas de Antón, *El caso se investiga, Del vivo al pollo, La repetición, Todos los domingos*, las veo como ejercicios de estilo, como modos de ejercitación, maniobras conscientes destinadas a diseñar una poética personal con la que su autor, programáticamente, pretende solucionar, condensándolas, ciertas tensiones presentes en cada dramaturgo cubano de ese momento fundacional del teatro nacional: la de ser reconocidos como propios y a la vez, escapar a otra parte.

Son, estas, piezas inteligentes, precisas, bien hechas, donde se trabaja conscientemente –intelectualmente diría Rine Leal– sobre y desde un tono cubano, comportamientos, reacciones, diálogos, incluso giros y palabras depuradas y colocadas con detenida orfebrería en el lugar esperado. Junto a esta meticulosidad verista, Antón introduce en sus piezas un ruido, una extraña especulación ¿metafísica? que descentra la idea de un teatro visceral, psicológico, realista, *normal*, como de primera intención estábamos esperando se nos mostrara. ¿En serio se nos está hablando a través de estos argumentos que colindan con citas al bufo, al teatro costumbrista o a la comedia de salón, de la angustia ante la muerte y la desaparición física, del tedio existencial y del paso repetitivo y absurdo del tiempo, de los rituales de la soledad y la pérdida?

Por unos instantes no lo podemos creer o no lo percibimos claramente. De golpe sentimos que se abre un hueco en la cartonería de estos interiores burgueses que Antón se esmera en describir hasta en sus mínimas exigencias de producción, mimbres, arecas, adornos, para dar paso a una extrañeza que no debía estar ahí aguándonos la fiesta, un raro interés en indagar preocupaciones existenciales al modo de un teatro ¿poético? donde el tema, ¿el concepto?, ¿la idea? está por encima de los personajes, de su lógico accionar, de su credibilidad natural, entorpeciendo nuestra identificación más cara con ellos, obligándonos a saltar el escalón de la percepción sin previo aviso.

Siento una fricción ¿consciente? ¿deliberada? –ya nos dirá Antón– entre la forma externa elegida por el autor en estas piezas, es decir, su estructura externa, los espacios físicos donde transcurren los sucesos, los iconos visuales –salones burgueses, interiores domésticos, interiores cubanos, realistas, próximos al costumbrismo– y los temas, las preocupaciones que emanan de las consecuencias latentes de la acción. Es como si Antón nos estuviera hablando de algo eterno, predestinado, trágico, inalterable, fatal, personal en su visión esencial de las cosas pero debiera –y remarco el debiera– hacerlo con los modos del teatro ¿reconocido? de su momento (hablo de maquinaria escénica, de visualidad, de iconografía). Sería curioso saber exactamente para cuáles paradigmas teatrales trabajaba en secreto Antón, ¿para el mundo de las salitas, vanguardia de los cincuenta en La Habana?, ¿para aquellos directores que experimentaban al borde de lo establecido jugando con los límites y las convenciones y que a la vez, con desesperación, ahuyentaban y buscaban un público y una crítica?, ¿para el primer Teatro Estudio?, ¿para sí mismo? Esto explicaría muchas decisiones estéticas tomadas por el autor en este teatro que desde ya se niega a entregarnos una definición clara.

Hay dentro de las piezas, de las que hablo, una tensión poética, reflexiva que choca de algún modo extraño con los moldes en que están representadas, contenidas. Quizás –y especulo– la presión de hacerse reconocible y comprensible para el público de su momento, para los directores y actores de moda de su entorno teatral, ese querer ser –algo común a todos los autores del periodo– *cercanos*, es decir cubanos, lo impulsó a sintetizar esta ecuación dramática que son sus piezas teatrales, paradójicas, híbridas, desgarradas por polos excluyentes estéticamente.

Cercanía y lejanía, concreción y abstracción, realidad y poesía, vida y ritualidad, tradición y vanguardia, dan su batalla dentro de estas piezas raras y precisas sin que se resuelvan en una poética identificable y única, siguen siendo un experimento que busca cuajar en un momento dado, en un futuro escénico, en una relectura definitiva.

Es un drama de nuestra dramaturgia –y valga la tautología– en particular en la modernidad, el cómo representarnos, cómo definirnos, cómo captar esas esencias huidizas y sensitivas que nos caracterizan y definen. Es el drama y el tema central de esos años en el teatro cubano: hablar en cubano contemporáneo para los cubanos contemporáneos, después, claro está, de haber asimilado y aplicado en caliente, los modelos dramatúrgicos de punta de las metrópolis teatrales: Miller, Williams, O'Neill, ¿Ionesco?, ¿Beckett? ¿Sartre? Una vez convertidos en material de estudio sus coetáneos, sus propias familias, el habla cotidiana, la educación sentimental recibida, los autores cubanos se aproximaban y competían con sus maestros metropolitanos. ¿Cuáles fueron los paradigmas de Antón?, ¿sobre qué planeta fuerte gravitó en esos años iniciales?, ¿de qué punto partió para convertirnos en objeto de su escrutinio personal? Quizás sólo él pueda hablar de sus lecturas y de sus influencias decisivas, esas afinidades que lo acorralaron en la encrucijada estética que a duras penas intento definir aquí.

Antón aproxima la tesis, en estas piezas, de un teatro reflexivo, conceptual, intelectual, especulativo, poético pero toma la decisión de crear argumentos para un público y un mundo teatral que necesitaba, que exigía saberse, reconocerse propio y no traducido o versionado, en el escenario.

Ser cubano en el escenario está en el corazón de la modernidad fundacional del teatro cubano y todos los autores de estos años tenían que responder a esa necesidad de alguna manera raigal y personal.

Antón –y vuelvo a especular– intenta dar su respuesta entrando en la lid con estas obras iniciales que tratan de ampliar el diapasón de cómo deberíamos ser representados en el escenario, lo que lo impulsó con ahínco a dar su visión de cómo él, particularmente, nos sentía, nos extrañaba y nos necesitaba allí, por lo que quizás consciente o intuitivamente nos enrareció, nos desfiguró, nos intelectualizó, nos desviceralizó, nos construyó, racionalizándonos. Pregunto, ¿y no somos así también?, ¿no es el mismo Antón así también?

Antón llena, entonces, sus piezas de preocupaciones existenciales ligeramente filosóficas, angustias cíclicas y obsesivas, rituales fríos y artificiales que destruyen la espontaneidad y la empatía pero que ahondan en la desarticulación de la persona psicológica para entregar un artefacto deshumanizado como testimonio final. Pero lo hace –y uso el pero con toda intención– dentro de espacios tradicionales, opuestos estéticos al ritual a donde se desemboca finalmente, marcados por la convencionalidad más pura. Resultado: los personajes no están del todo vivos ni del todo muertos (como se quejaba Rine, devoto del realismo norteamericano de un Miller o un Williams) y uno se responde entonces ahora: quizás la idea de Antón no era que estuvieran vivos exactamente de una manera digamos vital y espontánea según este modelo ¿ibseniano?, la idea era que a través de ellos, de los personajes, se pudiera explorar poéticamente un tema, una tesis sobre la espiritualidad del hombre o sobre el cubano que necesitaba presentar Antón en ese momento, ese cubano extraño que es él mismo.

Sobre los personajes de estas piezas actúa un figura omnisciente, una tercera persona que es el propio Antón, autor, poeta, ensayista, que dirige, manipula cada instante en su

provecho. No podemos verlo solo como un dramaturgo que no deja vivir a sus personajes libremente. Ellos no están ahí, según él, para vivir sino para significar algo deliberado, como en los rituales donde cada gesto está ya predeterminado y se repetirá y tendrá una trascendencia. Si queremos aceptar este punto de vista diríamos, a riesgo de quedar en entredicho, que sus piezas son rituales enmascarados en obras realistas.

Sin la preocupación férrea, contingente de tener que proyectar una ilusión escénica de visceralidad identificable para dialogar exitosamente con el público y los teatristas o de tener que jugar con el dispositivo escénico reconocido y referenciado por cierta tradición, estas piezas pudieran haber sido puramente experimentales. Quiero decir, extremistas, ejercicios no sólo de estilo sino de radicalidad para directores y público. Poemas dramáticos extraños y personales, rituales deshumanizadores de frío escrutinio. Antón quiso, no obstante, fusionar lejanía y cercanía, extrañeza e identificación, se fue lejos pero dentro de casa teatro época moda momento. Estas fueron –especulo– sus tensiones, sus tabúes, sus decisiones a tomar como escritor. Ante cada encrucijada un autor toma sus decisiones. Algunas favorables para su obra, otras incomprensibles o quizás, menos directas y reconocibles.

Creo, no obstante, que en sus decisiones estéticas fue deliberado. Sus piezas son su baza para presentar un teatro que a la vez que cubano trascendiera esa obsesión identitaria, vista, por él, desde ya, críticamente, como un modo exclusivo, represivo de representar la realidad sentimental, social, intelectual del ser nuestro. Una alquimia riesgosa la que se propuso, por momentos oscura, por momentos borrosa o densa, en otras, provocativa y lúdica.

Al final son obras que dentro del canon cubano resultan raras, atípicas. Lo peor para Antón es que sus piezas no han tenido fogueo, versiones, limpiezas, curadurías, cambios de espacio, de iconografía o de norma a través de los años y las posibles e infinitas versiones de directores, grupos y poéticas cambiantes. Se han quedado estáticas y no han evolucionado, por diversos factores, con el decursar del teatro cubano que se ha apropiado constantemente de la tradición dramatúrgica anterior para recrear el presente.

Representarlas según su vieja maquinaria sería hoy en día decepcionante e innecesario. Hacerlas explotar y sacar a flote el ejercicio, el borrador oculto o latente detrás de la *pieza bien hecha* sería la profilaxis justa para devolverles desde el escenario su dramaticidad y una contemporaneidad.

Los cubanos de hoy ya sabemos qué somos o mejor dicho ya no nos interesa más saber qué somos, al menos, no nos interesa del mismo modo que les interesó e ellos, en cuanto a tópicos de comportamientos y posibles esencias inmutables y caracterizadoras. Es hasta reaccionario ya insistir en detallar veristamente cómo hablamos o ritmamos. Su cliché es la peor trampa que hoy vendemos culturalmente al mercado del arte mundial. Se vende nuestra exterioridad que ha derivado en máscara cómoda, comercializable y pasiva, destructora y reduccionista de lo que realmente somos, sentimos o hemos llegado a ser, esa complejidad derivada de las contingencias sociales, políticas, sicológicas, personales, vividas colectiva e individualmente en el vórtice de la historia cubana reciente. Esa complejidad escapa muchas veces lamentablemente a nuestros autores de hoy, no a todos, claro está, por el grado de atomización, perturbación e implosión creciente con que se presenta. Parece como si hoy no tuviéramos rostro común, esta diversidad e invisibilidad del cubano real de hoy, esta fragmentación de su rostro tradicional, visible y colectivo es una realidad que no acepta en teatro, ni en nada, una fijación fácil. Pienso que de escribir de nuevo estas piezas iniciales hoy día, Antón, quizás, estaría libre para ir más lejos, para avanzar hacia sí mismo sin miedo a perder de vista la costa, es decir, al público o la crítica.

Ya no estamos urgidos de reconocernos en la exterioridad del dato que nos fije, estamos más necesitados de la especulación y la meditación de eso invisible frente a lo exterior visible que ya no nos colma ni nos explica, muy por el contrario –y hay continuos ejemplos de telenovelas, seriados, teatros, *talk shows*, por usar un término internacional– que nos reduce y nos simplifica fatalmente.

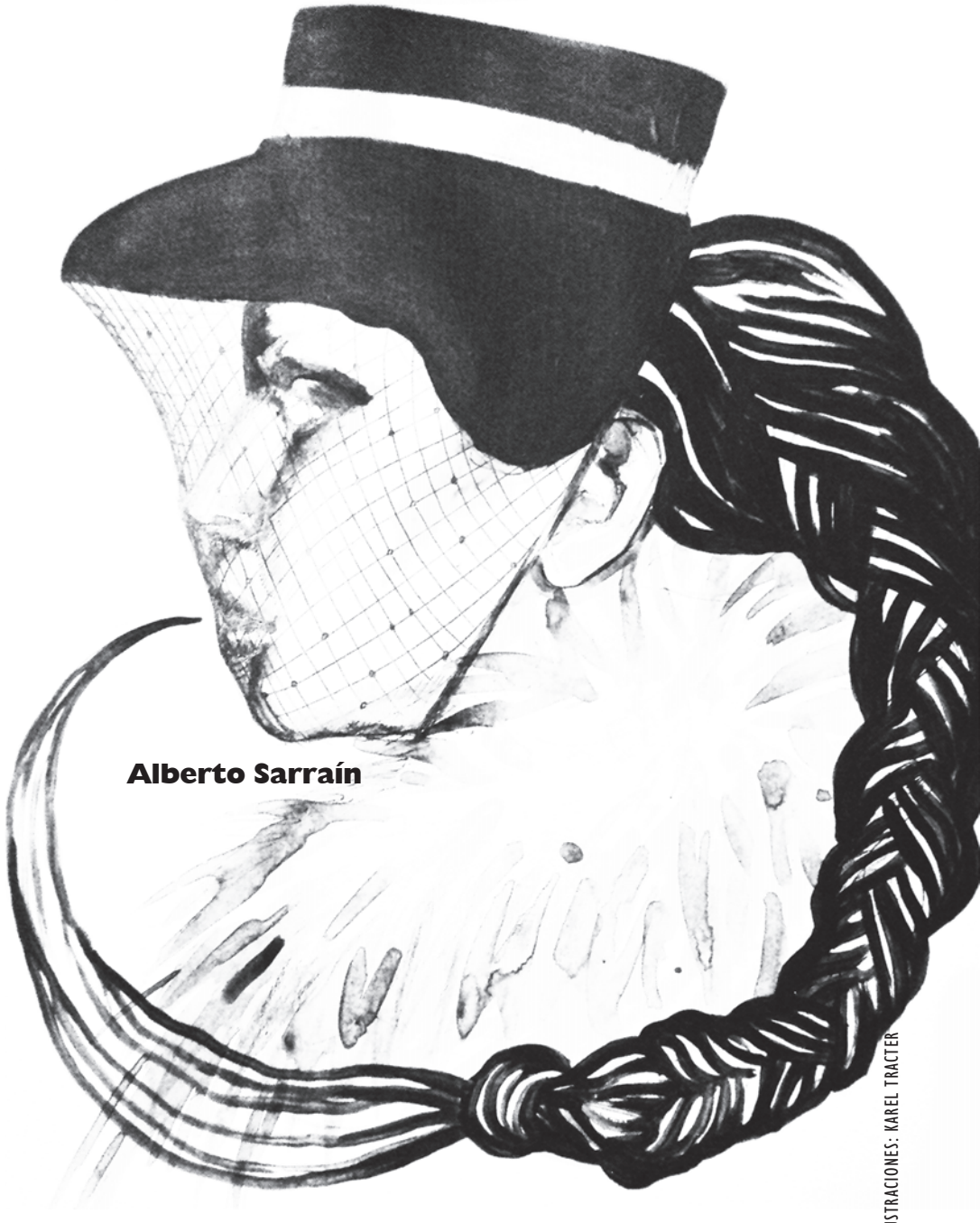
Estas piezas son el producto de las batallas estéticas y de la reacción de su autor en su momento a una demanda colectiva orgánica y necesaria. Dan respuestas a ello. Concilian y se rebelan a un mismo tiempo.

Pasar por encima de las fuerzas que pulsan por despedazar a un autor o a un director de teatro necesitan, entre muchas cosas, tiempo, maduración, estrenos, versiones, éxitos, fracasos, distancia, libertad, tolerancia y con algunas de estas cosas, con otras sí, como es el caso del tiempo, no contó del todo Antón. Su ecuación no ha llegado a despejarse en sus piezas, a decantarse y aproximarse a un rostro transparente y único. Les tocaría a otros limpiarlo, curarlo, detectar donde está lo contemporáneo dentro del cuerpo y la imagen de estas piezas que ya nombré antes híbridas, extrañas, rituales.

Crear un tiempo nuevo para el tiempo abolido y ejercitarse con violencia dentro de estas cámaras de amor –como las llamara su autor– para sacarlas de su adormecimiento y desnudarlas en su frialdad incisiva.

¿Cuál será el futuro?

¿Cuál material dramático de esos momentos y de otros más recientes, tendrá futuro en el futuro? No lo sabremos. Se apagarán y se estrecharán sus íconos, sus imágenes, hasta sus espacios tan conocidos resultarán exóticos, extraños, sus cubanos, vivos y viscerales todavía, parecerán, en ese futuro, seres de antaño, antepasados curiosos, sin embargo, las salvará la intensidad interior de sus preocupaciones. Habrá que desalojar esos argumentos de su zócalo tradicional y reanimarlos en otra parte junto a otros gestos y otros comportamientos que hablen a ese presente que con su fuerza nos aniquilará, nos pondrá obsoletos, para el bien de todos.



Alberto Sarraín

ILUSTRACIONES: KAREL TRACTER

Antón Arrufat: sus múltiples personas

Yo soy el que soy y el que otros creen que soy. Estas múltiples imágenes, que en el fondo quizás parecidas, marcharán conjuntamente en el tiempo sin integrarse tal vez nunca. Si me tocaran la posteridad y la fama, de tales rostros estaría hecha, de esas personas múltiples, de interpretaciones correctas y falsas interpretaciones.
ANTÓN ARRUFAT. *LAS PIEZAS Y YO*, PRAGA, 1964

Mientras le confirmaba a Omar Valiño que escribiría estas notas para la presentación del libro de Antón Arrufat *La manzana y la flecha*, publicado por la Casa Editorial Tablas-Alarcos que él dirige, sentía una especie de vértigo, de terror, de ganas de huir.

Sería inútil que les confesara a los que hoy están reunidos aquí escuchándome, que yo, un hombre del teatro, psicólogo además, padezco de una terrible fobia, de un miedo escénico desmesurado que hace que me esconda en algún recóndito agujero del escenario mientras transcurre la función.

Creo que hay cierto placer masoquista en aceptar cosas que nos cuestan trabajo hacer o que, por diferentes razones, no queremos hacer. El teórico norteamericano de la Personalidad Gordon Allport, llamó jerarquía de motivos a ese fenómeno personológico a través del cual, un sujeto, se acerca a un objeto o situación de la realidad, pese a que dicho acercamiento voluntario entre en conflicto con otros motivos presentes en la situación. Los motivos de acercamiento son más fuertes y poderosos para dirigir la volición hacia un acto que contiene en sí, elementos de valencia negativa.

Así que enfrentado a ese conflicto de aproximación-evitación, he querido empezar confesándome, poniendo sobre la mesa todos los elementos que participaron en la construcción de este pequeño trabajo que hoy estoy presentando. Por una parte el miedo atávico del que ya les he hablado y por otro la admiración que en estos últimos dieciocho meses he desarrollado por Antón Arrufat, las múltiples personas que componen ese personaje excepcional de la cultura cubana y su obra.

Conocer y trabajar con Antón es estar en disposición de entrar en un espacio lúdico, plural, en el que todo está en juego: conocimientos generales y específicos, lógica aristotélica y trocaderiana, sentido del humor, sensualidad, teatralidad, poética y resistencia a ese sarcasmo cubano al que en las calles de La Habana se le llama chucho.

Decía todo esto porque cuando hice la primera lectura de *La manzana y la flecha*, tuve la impresión de

que el libro reproducía esas personas múltiples que son Antón. Quiero decir que por su calidad recopiladora y el carácter longitudinal de los trabajos que recoge, nos enfrentamos a un Arrufat de veinticuatro años, que resume el año teatral 1959 y un Arrufat de setenta conversando con Norge Espinosa. Recorremos con Antón y el teatro cubano, cuarenta y siete años de vida intensa, de acontecimientos imprescindibles de la cultura, la sociedad y la política nacional y global.

Quiero aclarar que el señalamiento etario no está referido a juventud y vejez en la aproximación de los temas que tratan los ensayos incluidos en el libro. Habría que decir que en todos los trabajos, independiente de la edad en que los escribió, Antón es profundamente joven y terriblemente viejo. Joven por el desenfado, la arrogancia y la soberbia con que enfrenta los temas y viejo por la profundidad en que se mete, incluso en ese tempranísimo 1959.

Treinta y cinco ensayos sobre teatro precedidos por un pórtico de Abel González Melo, quien ha sido su editor, colaborador y estudioso. En esa puerta de entrada al mundo teatral arrufatiano, el antologador nos explica los criterios para el ordenamiento del material en cuatro partes:

-textos sobre autores y dramaturgia cubana histórica

-textos sobre la escena cubana y latinoamericana contemporánea

-textos sobre autores y dramaturgos internacionales

-cuatro entrevistas ubicadas como apéndices. Así como también se detiene comentando brevemente, elementos temáticos, estilísticos y cronológicos.

Si reordenamos el material cronológicamente podemos obtener información valiosísima para el estudio del movimiento teatral cubano después del triunfo revolucionario. De los treinta y cinco trabajos incluidos, veinticinco se ubican entre los años 1960 y 1968. Son los años de Antón espectador y de Antón autor participante en el movimiento teatral. Ausente durante un año, 1965, correspondiente con su estadía en Praga.

Haciendo un listado de los años entre los cuales transcurren los trabajos y le adjuntamos los ensayos correspondientes, vemos gráficamente, un inmenso vacío blanco durante aquellos años de radicalización ideológica, como si hubiera muerto durante ese quinquenio gris, durante ese decenio oscuro, que para él demoró catorce años, ni una sola letra. Creo que esos catorce años de silencio teatral, ganaron para la narrativa al Antón teatrista. Catorce años incluye a toda una generación. Toda una generación que no conoció a Antón Arrufat el dramaturgo.

El libro deja constancia final de diez trabajos desperdigados en el tiempo, que incluyen tres entrevistas fundamentales para entender la personalidad del escritor, reacomodan sus vínculos con el teatro, para dejar inaugurada su resurrección. Son los trabajos de Nancy Christoph, Jesús Barquet y Norge Espinosa. En los siete ensayos restantes ya perdimos al Antón espectador y autor y nos encontramos con el Arrufat gran ensayista de temas del XIX, «Prolegómenos a Baltasar», «Bufos y catedráticos» y «Postal de Federico», pero también acompañando a los grandes dramaturgos cubanos del siglo XX, a Virgilio Piñera con «Dos mujeres de teatro» y «Virgilio Piñera o la escritura de la negación»; a Abelardo Estorino con «Dos notas sobre Estorino» y a Eugenio Hernández Espinosa con «María Antonia: ¿amor o amarre?».

Vistos los números que la reordenación cronológica arroja, pudiéramos decir que *La manzana y la flecha*, es un libro sobre el teatro cubano de la primera década de la revolución, la época del joven autor, ya que el setenta y un por ciento de los trabajos incluidos pertenecen a esa década, o más bien a esos ocho años. Pero más allá del análisis y valoración cuantitativa, encontramos en ese veintinueve por ciento restante, un material excepcional, no por su extensión en las páginas de este libro, sino por su contenido cualitativo, que nos devuelve a un Antón contemporáneo, emergente de tres generaciones desde la fecha del primer ensayo hasta nuestros días.

Ese primer Arrufat que salta desde las páginas de *La manzana y la flecha* mientras leía la larga crónica que resume el año teatral 1959, me imaginaba a todos los directores de la llamada «época de las salitas» leyendo semejante documento escrito por un muchacho de veinticuatro años que les decía: «la otra parte de nuestros males teatrales tiene su causa en los directores… no se exigen el máximo de rendimiento ni lo exigen a sus actores». Y en otro párrafo acusaba de todos los males del teatro a la falta de lectura:

> Además el volumen de lectura de nuestra gente de teatro –salvo contadas excepciones– se reduce al texto que el director –que a su vez también lee poco- le entrega para que estudie su papel.

Finalmente cita nombres, sólo tres, para hablar de los directores más capaces: Adolfo de Luís, Vicente Revuelta y Andrés Castro y olvida en esta cita gente que era de gran peso en el movimiento de teatro serio cubano, me refiero a personalidades como Julio Matas, Francisco Morín, Eduardo Manet, Eric Santamaría, Paco Alfonso, Rubén Vigón, Adela Escartín, Modesto Centeno y Pepe Camejo entre muchos otros.

Sólo manifestándose un escritor se conoce. La existencia de un escritor está dada por los otros. Son ellos los que le otorgan su verdadero ser, es con ellos o contra ellos con quienes se hace su vida.

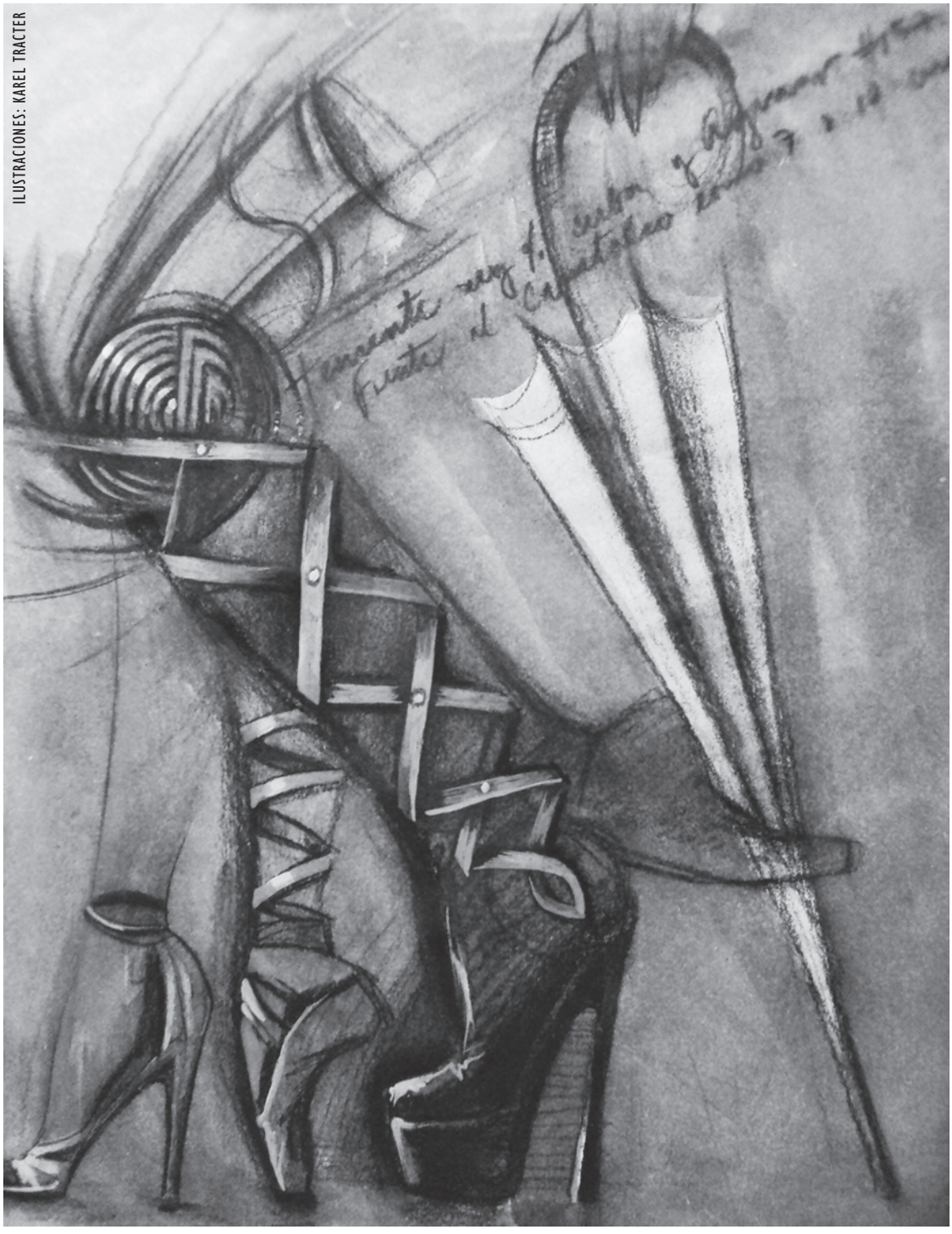
Vivimos en un mundo que corre el riesgo de perderse en lo verbal, en la superstición del pasado, en las discusiones bizantinas y de términos, un mundo en peligro de demagogia. Junto a la crítica y la autocrítica, debemos poner el acto.

¿Pero cuándo viviremos?

José Rodríguez Feo y *Verde Olivo*

Hace algún tiempo Antón Arrufat es conocido en los círculos literarios por sus majaderías, su carácter variable. Le señalé algunos defectos y dada su soberbia me miró de arriba abajo y recogió el texto y nunca más lo he vuelto a ver.

ILUSTRACIONES: KAREL TRACTER



José Antonio Alegría

Un acto de **justicia** poética*

ESTA EDICIÓN HOMENAJE de *Los siete contra Tebas* viene a cumplir un acto de restitución o de justicia poética. Es una edición muy cuidada a cargo de Abel González Melo y Ernesto Fundora –quien también fungió como asesor literario del proceso de montaje para el estreno de la obra el 20 de octubre de 2007–, y tiene el interés adicional de incluir, además del texto de la obra, una serie de artículos o de paratextos que nos iluminan acerca del cumplimiento de *Los siete…* como obra, y que recoge de alguna manera una especie de viaje por su instancia receptiva.

Y esto es interesante porque la instancia receptiva es la que hace que muchas veces esta obra sea tan paradójica, o tan contradictoria, hasta el punto de que en dependencia del lugar donde se ubique el receptor –el momento histórico, el país–, podría pensarse que se está hablando de una obra diferente.

Este viaje comienza en el año 1968 con su primera publicación, cuando aparece el insólito prólogo donde se denuesta la obra. La edición recoge, además, la «Declaración de la UNEAC», el «Acta del Jurado» y el «Voto particular de los jurados Revuelta y Larco», que testimonian la etapa más amarga de esta historia y por la que también –por esos avatares de la recepción– el texto salta a una zona determinada de la notoriedad. Luego viene otra etapa un poco más amable, donde ya esta obra no es denostada sino que es estudiada, y aquí tenemos un grupo valiosísimo de trabajos que ha suscitado este fenómeno en investigadores de la más diversa índole.

Podríamos mencionar al estudioso e investigador Jesús Barquet, quien en una entrevista al autor excava en los elementos intra y extraliterarios de la obra, se refiere a hechos contextuales, a esa suerte de *petite histoire* –como llama el autor a aquellos hechos más personales, también más mezquinos, pero que forman parte ineludible de la historia–, y a los mecanismos de composición que convierten a la obra en un artefacto artístico. Aparecen también el erudito estudio de Elina Miranda sobre las fuentes y los procesos compositivos de la obra; el comentario de Norge Espinosa sobre los contextos que la rodearon –y que prologara la edición de Alarcos de 2001–; uno del profesor Eberto García Abreu; otro de Abel González Melo, que indaga en la teatralidad y la función dramática del verbo en esta obra; de Carlos Celdrán un artículo que aborda la importante cuestión entre el dispositivo dramático y la función política del teatro, y el viaje por la instancia receptiva culmina con la «Historia del encuentro, el tropiezo y la construcción de una puesta en escena para *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat», de Alberto Sarraín donde, desde la perspectiva muy personal del testimonio, nos da cuenta del fenómeno de la –por lo menos– doble recepción en el sentido polar o antagónico que puede tener este texto, al referirse a las distintas maneras de entender y acoger la obra desde el extremismo de izquierda –el momento en que se publica la obra en Cuba– y los extremismos de derecha con que es recibida en Miami.

Hablábamos de que con esta obra, desde el lugar donde uno se ubicara, pues parecería que se está hablando de dos textos distintos: fue denostada por el extremismo izquierdista, por esa ortodoxia malsana, como una obra que traicionaba los ideales de la Revolución, una obra contrarrevolucionaria; y en su vertiente contraria, como una obra comunista donde se exaltaba la expropiación y todos los procesos sociales que habían ocurrido con la Revolución.

¿Cómo explicar eso? El problema es que se trata de una tragedia, y la tragedia es un género profundo, no es un género complaciente. La tragedia se basa en un conflicto donde no hay elección y un conflicto que se define por, sobre todo, la naturaleza del héroe, que no debe ser –como dice Aristóteles en el Capítulo XIII de la *Poética*– ni muy bueno ni muy malo, huyendo de la excepcionalidad que convierte en figuras vacías a muchos personajes de teatro. Es un héroe que debe acercarse a nosotros para que se pueda cumplir el propósito de la tragedia: la compasión y el terror. Y al mismo tiempo, este héroe debe

tener una *hamartía*, un error que no le es imputable como sujeto, sino que se trata de un error de juicio. Son personajes equivocados. Y, como todos los personajes equivocados, también con derecho al error.

Por otra parte, también aquí se sigue el precepto aristotélico, común a toda tragedia, de la *philía*, que tiene que haber entre los personajes: los personajes deben ser amigos, deben ser parientes, deben estar estrechamente relacionados. Y de esto es de lo que nos habla esta obra: dos hermanos enfrentados ante el fenómeno del poder, y en este sentido se le da voz a ambos hermanos y se establece un ámbito de discusión que hubiera sido –como señala Carlos Celdrán brillantemente en las palabras suyas que recoge este libro– muy positivo, y habría abierto un campo de reflexiones totalmente productivo para nuestro teatro.

Ahora, si estos elementos nos alertan sobre la probada teatralidad o conflictualidad de la recepción, es en el propio texto donde se podrían buscar también las claves para este conflicto de interpretación. Y el texto prueba ser tanto o más paradójico que su recepción, en primer lugar porque es un texto que no sigue las directrices canónicas de nuestra modernidad. Es una tragedia, pero no es una tragedia que siga la revolución paródica que propone Piñera, y por donde se encauzó gran parte de la dramaturgia que se ocupó de la tragedia en Cuba. Tampoco se propone hacer una «tragedia griega cubana», como Carlos Felipe, y tampoco se mantiene exactamente en la misma línea de Sartre y de Giradoux, sino que es una obra voluntariamente mucho más arcana, mucho más enrevesada y arcaica.

Por otra parte también, siguiendo esta paradoja y con todos estos elementos, es contemporánea. Es totalmente contemporánea –no me atrevería a decir exactamente moderna–, y se adecua a determinados modos composicionales que tienen que ver con el horizonte de expectativas

del momento en que se escribe, pero al mismo tiempo no es una obra al uso, o sea que en su momento de escritura la pieza incluye toda una serie de elementos que no era común encontrar en el teatro que se escribía en aquel momento. En la entrevista que el autor concede a Jesús Barquet, nos dice:

> En ciertos instantes de mi versión me agradó intercalar fragmentos del texto esquiliano, más exacto, de las traducciones que consulté –españolas, inglesas y francesas–, entretejiéndolo con el mío. A este trabajo se lo llamaría posteriormente intertextualizar. Esos fragmentos, intercalados en momentos diferentes de la tragedia, con frecuencia adquirieron una significación diversa de la que le dio Esquilo. En otros momentos me parece que flotan solitarios, tras dejar en evidencia la pobreza de mis palabras. Este tipo de experiencia encierra algo demoníaco: la posibilidad de jugar con un texto clásico, de jugar y vulnerar, anulando en parte la autoridad casi mística que ejercen legítimamente sobre nosotros, sus descendientes. Sin duda no fue mi intención innovar, huyendo del texto original, sino utilizarlo con amplitud. Creo, no obstante, que en esta decisión radica la originalidad de mi trabajo, o al menos su novedad: no huir del texto de Esquilo, hundirme en él. No buscar una nueva estructura ni una vieja cubanización. Citar, citar como en un *collage*, fragmentos enteros, pero dentro de otro contexto, o mejor, pretexto. Situado en las antípodas de Esquilo, citarlo, plagiarlo y usar la eficacia de su expresión, sus imágenes y *élan* retórico, la fuerza de su discurso dramático y su encanto arcaico, como en la escena de los escudos o en los momentos de horror del Coro, ante la proximidad del ejército invasor y la posible pérdida de la ciudad. En rigor no obré por imitación, sino por contaminación.

Y aquí aparecen una serie de procedimientos tales como intercalar fragmentos, jugar con el texto clásico, desinteresarse por la innovación, citar, emplear el *collage*, el plagio, contaminar, que son totalmente antimodernos. Son, o prefiguran, elementos de lo que sería después el posmoderno. Y al mismo tiempo, y tal vez por eso mismo, conserva junto con todos esos elementos de modernidad, la peculiaridad de mantener insólitamente las tres unidades y estar escrita en verso, práctica esta última que se abandona en la tragedia europea a finales del siglo XVIII, y en Cuba desde finales del siglo XIX, fecha a partir de la cual toda la tragedia que se escribe es en prosa. Hay aquí, entonces, elementos de arcaización, elementos de modernidad y elementos de reciclaje que hacen a este texto muy especial.

¿Qué es lo que pasa entonces con esta obra? Creo que el problema radica en la conformación genérica de la pieza. Si bien no cabe duda de que se trata de una tragedia, tampoco se podrá negar que esta obra bebe –programáticamente es común– de la reformulación a que es sometido el acontecer trágico en el siglo XIX por nuestros dramaturgos románticos; me refiero al drama histórico, o por lo menos el drama histórico tal como lo elabora Heredia a partir de sus concepciones neoclásicas. En *Los últimos romanos*, Heredia escribe un drama histórico, o por lo menos retoma esa vertiente de las crónicas romanas de Shakespeare, la refuncionaliza y la convierte en una obra canónica según los presupuestos del neoclasicismo. Pero esta elaboración crea además una estrategia discursiva: la parábola histórica, que Heredia –y la primera y la segunda generaciones románticas– utiliza para reflexionar sobre la realidad de una manera sesgada empleando antiguos expedientes a partir de los datos de la historia, o de la historia de la literatura o de la del teatro.

En este contexto, las figuras históricas, si están muy alejadas en el tiempo, valen tanto como las míticas, o sea, no necesariamente para ser un drama histórico tiene que habitarlo un personaje de la historia. La historia, cuando pasa mucho tiempo y la gente no la conoce, es tan lejana como la mitología. Y esto es así porque predispone a un mismo tipo de discurso o, si se quiere, de descodificación. Solo valen como paradigmas, como moldes antiguos donde pueden embutirse cómodamente incómodas figuras actuales.

Pero parece estar en la naturaleza del drama histórico, o por lo menos de la tragedia de tema histórico, ser peligroso si es coetáneo con los sucesos que narra. Ya en la Antigüedad clásica, mucho antes de Esquilo –que es el autor del hipotexto de *Los siete contra Tebas*–, Frínico debutó con esa amarga experiencia cuando se le ocurrió incluir como tema de su tragedia *La toma de Mileto* un hecho de palpitante actualidad: la caída de esa colonia griega del Asia Menor en manos de los persas por la vacilante actuación de los atenienses. Algunos dicen que tuvo que pagar una multa, y otros que fue al destierro. A nuestros dramaturgos románticos tampoco les fue muy bien con esa modalidad. La cuestión estriba en que este tipo de formulación dramática tiende a usurpar el espacio del discurso político, no siempre dispuesto a compartir su prerrogativa.

Esta edición, en suma, no solo es un acto de desagravio que Ediciones Alarcos rinde a Antón Arrufat y a tantos otros que sufrieron los embates de esa ominosa década, sino también nos brinda la posibilidad de avivar la memoria histórica, y con ella ganar para el teatro un espacio más profundo dentro del debate cívico y el ejercicio público de la opinión.

[*] Palabras pronunciadas en la presentación a la edición homenaje de *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat (Ediciones Alarcos. La Habana. 2007. 195 pp.), en la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana, febrero de 2008.

Ernesto Fundora

Doce maneras de ser **Marco Antonio de la Parra**

(leyendo *La dramaturgia como sacrificio*)*

LA GÉNESIS DE LA ANTOLOgía que presentamos hoy habría que situarla en una entrevista que le hice a Marco Antonio de la Parra allá por 2006, cuando nos visitó en la edición del Mayo Teatral de ese año con su ya antológica puesta en escena de *La secreta obscenidad de cada día*. Su estancia en La Habana incluyó también un taller que impartió en la Casa de las Américas, donde muchos –entre los que estuvimos Reinaldo Montero, aquí a mi lado, y yo– experimentamos por primera vez la creación bajo los presupuestos de la «dramaturgia de la imagen», a partir de una serie de ejercicios que relacionaban fábula con sueños o historia ficcional con historia vivida/sufrida.

Por esa época yo estudiaba el cuarto año de la Licenciatura en Teatrología. A petición de Vivian Martínez Tabares, mi profesora ese año del Seminario de Crítica, reseñé el taller para las páginas de *Conjunto* y solicité a Marco Antonio una entrevista que habremos de revisar para publicar algún día.

En el portal del Potín, interrumpidos a ratos por el ruido de los autobuses y los carros de la calle Línea o por la curiosa mirada de algún transeúnte, Marco Antonio y yo conversábamos, mientras a nuestro lado Teresina y Reinaldo –ambos hoy también a mi lado, delicias de ese lezamiano «azar concurrente»– tomaban café y seguían atentamente los giros de la entrevista, interrumpiendo para agregar un dato de interés, asintiendo a una afirmación o polemizando con el siempre escabroso tema de «los desafíos actuales del teatro latinoamericano». Mi pasión de editor, el disfrute del descubrimiento de la dramaturgia de Marco Antonio, más todo lo acopiado en el taller, me llevaron a solicitarle su autorización y su colaboración para publicar en Cuba una antología de obras suyas por Ediciones Alarcos, el sello editorial que por esos días me acogía en mis prácticas preprofesionales y que hoy ya es centro inseparable de mi vida. La posibilidad de la antología quedó ahí, hasta que varias felices coincidencias me llevaron a retomar el proyecto y hoy podemos presentar a los lectores este volumen.

Mientras lo leía y lo editaba, fui anotando en un papel lo que más me llamaba la atención de las obras. Mi pasión de teatrólogo e investigador escudriñaba ávidamente los textos y separaba, conectaba, rastreaba y registraba las maneras de escribir –que en un autor siempre equivalen a las maneras de *ser*, de *existir*– de Marco Antonio. Y así se me revelaron algunas claves que vertebraban orgánicamente la antología, y las comparto con ustedes, desde estas notas pensadas para un largo ensayo futuro.

ILUSTRACIONES: MANUEL ALCAIDE

I

La manera uno para ser Marco Antonio de la Parra –leyendo *La dramaturgia como sacrificio*– habría que situarla en la especial capacidad de interconexión que distingue sus

obras. La textualidad como superficie de entrecruzamiento, que hereda, digiere y conecta acciones en su tejido, recompone una serie de elementos que, auque proceden de distintas zonas de la realidad o la imaginación, se eslabonan con la lubricidad secreta de las palabras, forman sinuosas cadenas de enunciación, recovecos en la significación, celebran el conocimiento y retan la capacidad decodificadora del lector/espectador.

Que la poesía viene de la poesía tanto antes como ahora es una sentencia que nos acompaña desde los tiempos de Baquílides. Ahora, lo que distingue y singulariza esa verdad en la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra es su capacidad de transformarse en ejercicio de *lenguaje*, de lenguaje propio, claro está.

2

La segunda manera se halla, inevitablemente, conectada a la primera. La disolución de los moldes del género dramático desde la subversión de sus convenciones estructurales también distingue este corpus dramatúrgico. El canon se diluye en el uso del recado, el secreto, el verso o la segmentación de la estructura y de la fábula con procedimientos propios del modo cinematográfico de narrar.

3

La tercera es la conversión del icono histórico en personaje. Dosto, Carlos o Sigmund abandonan los predios de la Historia y se pierden en las delicias de la fábula. Juegan a ser quienes son y quienes no son, dinamitan y dispersan trozos de la biografía del sujeto real y la incrustan y recomponen a conveniencia. Lo mismo da que sean quienes dicen ser o no. Y se regodean en engañarnos. ¿Por qué siempre le creemos al personaje? De cualquier modo, esta conversión se muestra como recurso generador de interesantes gestaciones entre la máscara y el personaje, elemento aprovechable para el actor y la escena, únicos territorios donde estas criaturas cobran verdadera existencia, sean o no quienes dicen o creen ser.

4

El uso de parejas actanciales en relación dialéctica es la cuarta manera que distingo, y opera en las estructuras profundas de la textualidad. El Detective y su pareja actancial correspondiente, el Asesino, o los constantes enfrentamientos de Padres e Hijos resaltan en varias de estas obras y mueven los hilos del sufrimiento, del poder, del *suspense*. No importa que sean Dosto y aquel que puebla la playa de cadáveres, el Detective de *El Ángel de la Culpa*, Telémaco y su Madre, o la Madre y la Hija de *La vida privada*. No importa el *nombre*, lo que importa es *la función actancial* que desempeñan y los condena una y otra vez a la imposibilidad de existir el uno sin el otro, al enfrentamiento, al desgarramiento, a la soledad.

5

Como quinta manera apunto el secreteo de los personajes de un texto a otro. Los personajes que traza Marco Antonio no se conforman con habitar el espacio único y posible de su obra, sino que saltan más allá para habitar otros mundos. Se trasvasan de una obra a otra, y si no logran elencarse en el *dramatis personae*, mandan recados, o pasan, saludan y se van. Este mecanismo de reciclaje convierte su universo de personajes en un sistema autotélico, suficiente en sí mismo, cerrado sobre sí.

6

La vocación de simulación de los personajes aparece como la manera seis. Los garzones del restaurante en

Lo crudo, lo cocido, lo podrido, Carlos y Sigmund en el banco del parque de *La secreta obscenidad de cada día* o Él y Ella en *Penúltima comedia inglesa* verifican el carácter lúdico de una teatralidad que se sostiene sobre la asunción consciente de la simulación como código de comportamiento, simulación que crea en un espacio dado un espacio *otro*, posible, palpable, *real por deseado*.

7

La evasión de la realidad como mecanismo de escape de un universo hostil y completamente agotado es otra revelación. El restaurante de los garzones o la mansión de *Penúltima comedia inglesa* son santuarios donde los personajes celebran intensos rituales de la memoria, ofician ceremonias que garantizarán la estabilidad de ese *cosmos* –en el sentido etimológico del término–, que es garantizar la existencia, *su* existencia, lejos del alcance de lo que el propio Marco Antonio nombra como «lo cotidiano doloroso». Ahí son quienes dicen ser. Y está bien.

8

Está bien porque en estas obras el espacio se desplaza de abierto a cerrado y de cerrado a mental. Desplazamiento que arrastra también a los personajes y se muestra como elemento caracterizador: el banco del parque, a la vista de todos, idóneo tanto para un par de *voyeuristas* como para lo que sabremos sucede después; el bar para los hermanos de *Monogamia*, espacio cerrado para una relación cerrada, tan cerrada como la recámara de Dosto, tapiada, desordenada, sin luz. Así debe tener la cabeza el pobre epiléptico. El espacio-habitación como imagen del espacio-cerebro. Y finalmente el espacio mental que vemos en *Ofelia o La madre muerta*. La clínica es un espacio real al que se superpone el espacio mental de la protagonista. Y a veces la acción abandona las heredades de la realidad y se instala en la mente de Ofelia. Uno no sabe dónde está la frontera. Ni siquiera si habrá frontera. Como en *La casa de Dios*.

Por entre estos espacios toman cuerpo los *topos* más recurrentes dentro de su sistema dramatúrgico. La sexualidad, la locura y la muerte aparecen como entidades generadoras de acción. Y estos últimos se muestran como estados superiores de conocimiento. El Médico de *Dostoievski va a la playa* regresa para susurrar un saber que le ha sido revelado ya muerto. Ofelia, desde su locura –aquí también mecanismo de escape de la realidad–, es más cuerda y entiende mucho más.

10

El andamiaje de los textos de Marco Antonio descansa sobre los pilares que sostienen su poética dramatúrgica: el *sueño* como mecanismo *poiético*, generador; la *imagen* como concretización de lo soñado, como ente rector de la teatralidad, sustentada sobre la palabra que la acoge, la potencia y la complementa; y la *composición* como estructura dramatúrgica, como partitura de la acción, como dispositivo selector y estructurador de las acciones en el acontecer (la composición como fábula, la fábula como composición) tributan al núcleo central de su sistema dramatúrgico.

11

Que es la comprensión de la dramaturgia como *sacrificio*. Idea que subyace en estas obras, explicada en el ensayo que cierra la antología y le da nombre.

Un sacrificio entendido como ofrenda: es lo que hacen los garzones en su restaurante (que es su lugar de *resistencia*): una ronda de sacrificios, de rememoraciones y evocaciones; es lo que hace Dosto: sacrificarse por lo que cree es su verdad; es lo que hacen Sigmund y Carlos camuflados bajo una pretendida conducta obscena; es lo que hace Ofelia: su sacrificio es la entrega, algo en ella tiene que morir (ella misma tiene que morir) para que algo nuevo nazca, tiene que alcanzar un estado superior que la acerque a la Madre muerta, al infinito, que la aleje de esa clínica podrida donde todo huele a sangre, a crimen. Es lo que ha hecho el

Muchacho de *El Ángel de la Culpa*, es lo que hacen los locos de *La Casa de Dios*, incluso es lo que hacen Él y Ella en *Penúltima…*: entablar un duelo donde los intercambios feroces de las relaciones amo-criado en la circunstancia lúdica de metamorfosearse en otro y en las sistemáticas asunciones de roles y estatus varían constantemente el peso de la teatralidad. Y la recompensa del sacrificio es la libertad. La *libertad* que nace del sacrificio. Por eso Teresina Bueno –quien tuvo a su cargo la selección y el prólogo de esta antología– titula su estudio «La dramaturgia libre y eterna de Marco Antonio de la Parra», donde revela algunas claves para descifrar las complejas redes que tejen las obras entre sí.

12

No basta con los once puntos anteriores. Falta el duodécimo que, a mi juicio, ha sido trascendental para que hoy tengamos aquí a Marco Antonio y a *La dramaturgia como sacrificio*. La manera doce para ser Marco Antonio de la Parra, al menos el que nos llega con este volumen, es tener al lado a Teresina Bueno, compañera de Marco Antonio en la vida y en el teatro.

Agradezco profundamente, en primer lugar, a Marco Antonio y a Teresina por la aceptación inmediata que dieron al proyecto de la antología, por soportar mis puntillosas precisiones –dignas del Capricornio que soy–, por siempre haber tenido para mis meticulosas sugerencias la mejor de sus sonrisas y por haber podido estar aquí hoy con nosotros amén de la apretada agenda de compromisos de trabajo que ambos tienen. A Omar Valiño, director de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, por acoger de inmediato el proyecto y confiar firmemente en mí para llevarlo a feliz término.

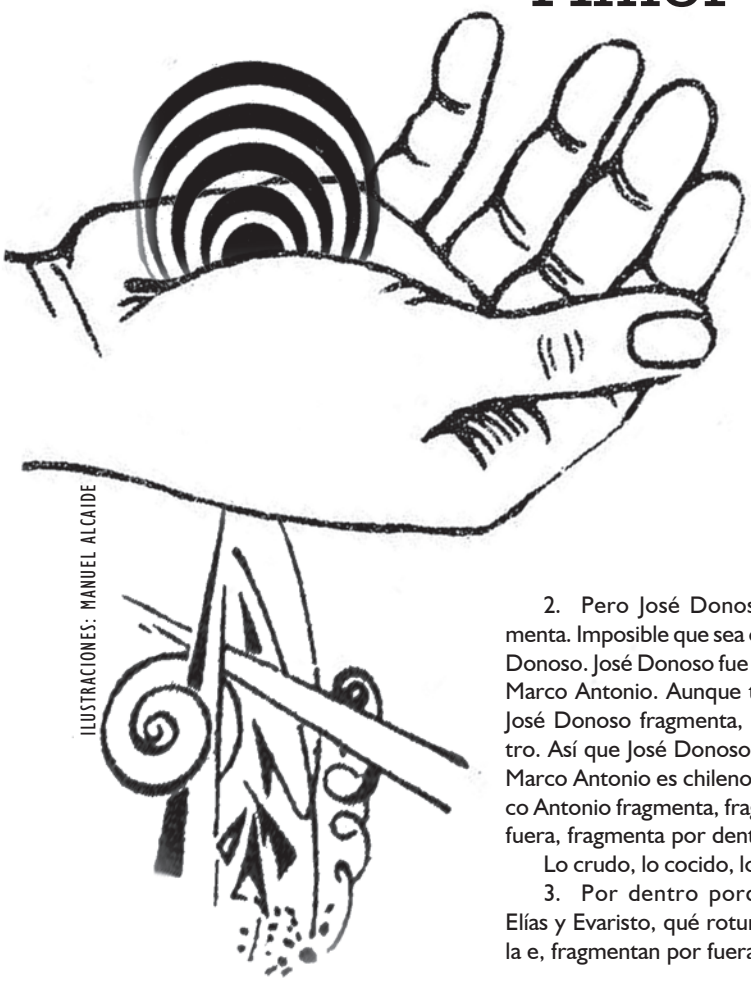
Y a Iris Cano, por convertir la corrección de este libro en un fértil magisterio del oficio, que ojalá se repita en futuros empeños editoriales.

Lo demás lo aclarará el libro por sí mismo. Que basten las palabras –como diría Abilio Estévez–, aliadas, confabuladas, poderosas. Esa es una de las tantas certezas que me quedan luego de haber leído, revisado, editado, emplanado y asimilado *La dramaturgia como sacrificio*: la palabra como sostén y armazón de la imagen, como única garantía de la existencia de esos seres reales que salen de la mente poderosa de Marco Antonio y que llamamos, por convención, personajes. El Antonio de *La Casa de Dios* lo sabe y nos lo descubre cuando dice: «Todavía me quedan las palabras para simular la existencia». O lo que es lo mismo: «Cuando acudan las sombras, todavía nos quedarán las palabras».

* Palabras leídas en la presentación de la antología *La dramaturgia como sacrificio*, de Marco Antonio de la Parra. (Selección y prólogo de Teresina Bueno. Colección «Biblioteca de Clásicos». Ediciones Alarcos. La Habana. 2007. 468 pp.)

Reinaldo Montero

Amor al **fragmento***



ILUSTRACIONES: MANUEL ALCAIDE

1. QUÉ AMOR AL FRAG-mento hay en Chile. Y Zurita no tiene la culpa. Antes, la Mistral, fragmentaba. Huidobro, fragmentaba. Incluso Pablo de Roca, a pesar de sus largos versos que doblan más de un renglón, es pura fragmentación. Neruda, más fragmental no puede ser, si tal parece que sus *Residencias* y sus otros lugares son reuniones de partes, de muchas partes. ¿*La pérgola de las flores* no es todo un fragmento? ¿*La araucana* no son fragmentos sucesivos a pesar del macizo leño al hombro? ¿Fragmento será fermento?

2. Pero José Donoso no fragmenta. Imposible que sea chileno José Donoso. José Donoso fue maestro de Marco Antonio. Aunque también, sí, José Donoso fragmenta, pero adentro. Así que José Donoso es chileno. Marco Antonio es chileno, ergo Marco Antonio fragmenta, fragmenta por fuera, fragmenta por dentro.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido

3. Por dentro porque Efraín, Elías y Evaristo, qué rotundo amor a la e, fragmentan por fuera. Leo.

> La mala acústica. Seguramente. Con todos los reservados llenos. Qué más puede esperarse. Con la conversación de tanto parroquiano. O incluso con lo callados que están.

No callo, que aquí, en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, especie de conciliábulo de inconciliables, de iniciación evidente, hay fragmento adentro y afuera.

Monogamia

4. Me vuelve fragmentador mi amigo chileno Marco Antonio. Releo *Monogamia*. No me canso de quedarme lelo, fragmentado yo mismo, enmariguanado también con estos hermanos que hablan como corren los trenes, que se quieren tantísimo, con amor que en nada sirve.

Dostoievski va a la playa

5. Y en eso, Dostoievski, o Dosto, va a la playa, no como la niña rica llamada Rosa, Dosto va sin aro, sin balde, sin paleta, va como un loco, ¿o como siquiatra loco?, ¿quién es Dosto?, mientras más miro menos veo, lo que sí veo es el mar, o la evocación del mar, mar que encandila, mar hecho añicos, fractal. Tanta luz, tan poca luz, insoportable. Pobre Dosto en añicos, un asombro.

Ofelia o La madre muerta

6. Hamlet, el de Shakes, es un único fragmento que el tiempo ha convertido en fundamento, con su sola frase hecha picadillo que dura cuatro horas. Ese Hamlet, ¿por fin un loco?,

y Ofelia, ¿una loquísima? Y Gertrudis, ¿por fin era puta? Marco Antonio interroga aún más, hace enloquecer más, emputea más. Como se sabe, de lo que se trata es de la muerte, más bien del asesinato. Un completo error, un más completo horror. Que eficacia la del fragmentador Marco Antonio, cuando nos restriega tal error horrendo.

La secreta obscenidad de cada día

7. Y entran a escena juntos Freud y Marx, o sus antónimos, y entran juntos el subconsciente y la acumulación originaria, los complejos y los valores agregados, el acto fallido y la plusvalía. Por entrar, entran con tanta fuerza y muy juntos la tiranía, la represión, el asco, cosas todas que ya estaban antes, pero que aquí meten miedo, diversos tipos de miedos, miedos a pedacitos, a pequeñas y continuas porciones, miedos que nos atragantan.

La Casa de Dios

8. Ahora soy yo el que entra a mis anchas en *La Casa de Dios*, la de los tristes, perdidos, cabecirrotos, beodos, excesivos, martirizados, drogos, suicidas, doctores, enfermeros, un perfecto manicomio. Como ya avisé, se trata de *La Casa de Dios,* edificada con todos y para el mal de todos, y a trompicones, que esa es otra cara de la fragmentación.

Telémaco/Subeuropa

9. Toca el turno a la cartografía, o al recorrido por espacios cartografiados. Europa en fragmentos. Padre perdido en fragmentos. Madre puta en fragmentos. La *Odisea*, lo sabemos, es tanto Ulises buscando Ítaca como Telémaco buscando a su padre. El crudelísimo Marco Antonio logra que ni padre, ni asesino de putas, ni Europa puedan ser encontradas jamás, que el propio Teo, buscador de padre, casa, vida, buscador de sí mismo, se extravíe a tal punto que amenaza con la total disolución. Es más, ni sé si alguna vez existió un tal Telémaco, un tal Teo.

El continente negro

10. Si algo es fragmento de fragmentos, es este continente oscuro, contenido, descoyuntado, sin embargo, amalgamado por algo que lo vertebra de modo decisivo, que es otra vuelta de tuerca sobre el antagonismo de los sexos, contenido negro si lo hay, y negro al fin, contiene todos los colores. ¿Por qué no lo llamamos caleidoscopio en negro?

La vida privada

11. La pregunta. ¿Hay vida privada? En caso de que la haya, la vida privada termina cuando alguien mete las narices. Pobres vidas privadas, de qué sirven si no encuentran nariz que se inmiscuya, que las sicoanalice, que las pornografíe, que vuelva retablo las angustias de la cocina, por ejemplo. Nuestro héroe, Marco Antonio, no los episódicos personajes fragmentos, salva de la nulidad a los animales anónimos sin nariz que los olisquee. Marco Antonio desboca la noria, aplasta, hace que estos animales se precipiten en algo que por comodidad podemos llamar vacío, pero que es cosa más huraña, frágil, peor.

El Ángel de la Culpa

12. Y como añico soberbio después de la caída, estalla la culpa, o su ángel, estalla con la revelación de un padre que mal rayo lo parta, bendito para la historia a trancos que se nos va construyendo y deshaciendo a la vez. Pero qué rara virtud esta de juntar ascuas de causas, para luego esparcir consecuencias de una grisura que tizna.

Penúltima comedia inglesa

13. Y como última ratio regum, último recurso de Marco Antonio en este libro, la *Penúltima comedia inglesa,* la penúltima perversión, por supuesto que se trata de una inefable destrucción, una destrucción consumada. Qué manía de joder, la de este Marco Antonio. Qué encantamiento, como cosa de Dios, no de simple magia.

***

14. Por supuesto, no me detendré en el doble epitafio con que se cierra el volumen, no comentaré la fragmentaria *Carta a un joven dramaturgo*, a consumir no solo por novísimos, y el artículo fragmentador *La dramaturgia como sacrificio*, que es un homenaje cumplido a uno de los más agradables placeres, ese de juntar vidas y ponerlas a que se den porrazos.

15. Y ya, hemos llegado a mi último fragmento, donde doy gracias a este Marco Antonio aporreador, de porra, perdón, de Parra, De la Parra. Le doy las gracias por una obra tan agria y tan sólida, tan a la vez avasallada por la entropía, que es como un fragmentar desde dentro, y por la lucidez, que es como un saber sumado al saber hacer.

* Palabras leídas en la presentación de la antología *La dramaturgia como sacrificio*, de Marco Antonio de la Parra. (Selección y prólogo de Teresina Bueno. Colección «Biblioteca de Clásicos». Ediciones Alarcos. La Habana. 2007. 468 pp.)

Marco Antonio de la Parra

Carta a un joven **dramaturgo**

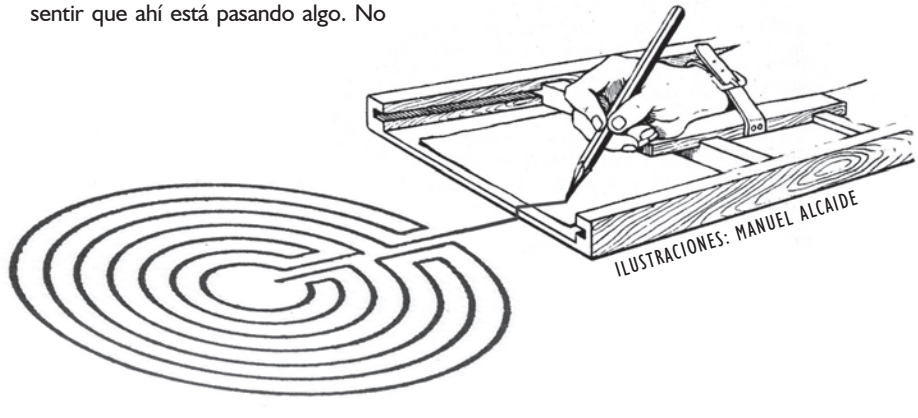
1. ¿QUIERES APRENDER A escribir teatro? Pues bien, escucha. Ante todo, no partas leyendo la *Poética*, de Aristóteles. Ni la *Dramaturgia de Hamburgo*, de G.E. Lessing. Ni a Lawson ni a Bentley. Y, si me apuras un poco, ni siquiera leas las páginas siguientes. Guarda estos textos para después, para cuando ya hayas visto, leído y escrito lo suficiente. Cuando hayas encontrado tu propia voz dramatúrgica y tengas un mundo interior detectado y delimitado que pugne por salir y precises del aprendizaje de la técnica como un elemento secundario, un accesorio, una herramienta, que es lo que es al fin y nada más que eso.

2. Pregúntate ante todo qué es lo que entiendes por lo dramático, qué es para ti lo teatral. Imagina un escenario. Recurre a tu recuerdo y a tu fantasía. Ve a un teatro bueno o malo, pero que sea un teatro de verdad, con aire entre la escena y el público, con magia, detención del tiempo y sacralización del espacio. Observa el trabajo de los actores y reflexiona cuándo hay teatro, cuándo hay cine, cuándo hay literatura, cuándo hay poesía, danza o pintura. Cuándo no hay drama sino espectáculo. Luego vete a casa y vaga con el mando a distancia por los canales de televisión. Cuándo hay drama, cuándo información. Lee en voz alta. Distingue prosa poética de verbo dramático. Sal después a la calle y trata de sentirte imantado por una escena. Los ojos abiertos. Los oídos abiertos. Como si fueras una red de cazar insectos dispuesta a captar un hecho dramático: a alguien le está pasando algo que cambiará su vida. Detéctalo. Retenlo en tu memoria.

3. Trabaja cuidadosamente tu propia capacidad de fascinación. Es tu instrumento más delicado y debe ser fino y sensible, no dejarse engañar con baratijas y distinguir el grano de la paja. No ser activado por cualquier cosa, tornarlo exigente, mañoso, sofisticado. Que esta última palabra no te asuste. Entrénalo. Sofisticarlo pero conservarlo espontáneo. Libre, nada de académico. Sobre todo vuélvete autoconsciente de tu propio aburrimiento. Que, como debes saber, es un invento cultural de Occidente, apareció en el siglo VI después de Cristo y lo describió un monje llamado Casiano como *el demonio del mediodía*. El nombre es posterior. *Ab horrere* = sentir horror. De siglos después. Tiene que ver con nuestro pánico a la nada y con cierta pérdida del sentido de lo sagrado. Ahora es trivial, todo el mundo se aburre, y se aburre cuando desaparece el drama de la vida. Esto es muy importante. Tienes que aprender a aburrirte. A distinguir qué te aburre y cómo y cuándo te aburres. Es quizás el primer elemento que te permitirá distinguir la existencia del drama. Como en los sueños, el drama jamás aburre al espectador. Lo captura, lo atrapa; despierta tu curiosidad, te hace sentir que ahí está pasando algo. No puedes dejar de mirar, no puedes dejar de saber. *Querer saber*, he ahí lo que debe provocar toda escena.

4. Tienes que distinguir el efecto dramático de la sorpresa, del truco divertido, de aquello que te remueve sin conmoverte ni movilizar dentro de ti la sensación del drama. No es simplemente que llamen tu atención. Mucha carencia de verdadero dramatismo es recubierta con asco, gracia, chistes, consignas baratas, imágenes chocantes o hermetismos gratuitos. La prueba del aburrimiento no falla. ¿En qué momento te distraes? ¿En qué instante te pusiste a pensar en otra cosa? ¿Cuándo perdiste el hilo y ya no te importó estar ahí o en otra parte? Si eso sucedió es que se produjo una mentira dramática. Algo falló, algo está fuera de lugar. La verdad escénica es primordial y se reconoce por su magnetismo. No poder dejar de querer saber. Querer. Saber. Movilizar la inquietud. Ese es tu trabajo. No entretener ni distraer ni enseñar ni denunciar. Todo eso es secundario. No es drama, es territorio vecino. Cuidado. Es hielo muy delgado. Son arenas movedizas.

5. ¿Cómo lo hago yo? Peligrosa pregunta. No estoy seguro de tener un método ni de que lo haga siempre de la misma forma. Sobre todo para aquello que es la cocina o la carpintería dramatúrgica. Tal vez sí para la primera parte, la creación al interior de la mente. Yo parto para la creación de una obra desde una imagen. Creo en el texto, pero parto desde una imagen. La dramaturgia es ante todo la posibilidad de narrar con imágenes. No que *digan* que sucede algo,



ILUSTRACIONES: MANUEL ALCAIDE

sino que eso *suceda* o, mejor, que tú sientas que sucede. Las palabras tienen que generarse en tu mente. Tienes que entender lo que ves, no solo lo que oyes. La secuencia será generada por ciertas visiones encadenadas. Acerca tu oído a *Las Meninas*. ¿Qué está pasando allí? ¿Qué quiere hacer al decir eso? Decir es hacer. La palabra como gesto. Esta idea viene de la lectura de sueños propios y ajenos, de la relación del protagonista y el espectador con el sueño. No se puede dejar de mirar. Escribir aquello que no se pueda dejar de mirar. Lo he dicho antes, te lo volveré a decir, me temo. Y si no lo hago, recuérdatelo tú mismo.

6. A veces parto de un tema. Pero no hay teatro mientras no hay imágenes donde yo sienta que pueda suceder algo contenido o manifiesto, latente o activo. Quiero respirar cierto peligro. Grosero o sutil, prefiero el segundo, el más difícil de crear, el de atmósfera. Mientras el tema no es imagen no hay teatro. La idea se tiene que volver espacio. Un espacio tensado por la presencia humana.

7. Pero los temas no son conscientes. Otorgo más valor a lo que me duele que a lo que debería hacer por altas razones de función social, moral o política. Hay temas que toqué tanto y de pronto ya no me dolieron más. Me importaban, claro, pero no me dolían. En el momento que tengo una opinión sobre algo ya casi no puedo escribir (teatro) sobre ello. Sí crónicas, ensayos, un artículo de prensa. Pero no puedo hacer teatro. No se sueña sobre lo que se sabe, sino sobre lo que se desea y/o se teme. El teatro es investigación sobre lo que no se sabe o lo que no se dice. Trae a la escena lo obsceno (etimológicamente: de mal augurio, presagio), lo que está fuera de escena. Lo pone en tu mente, moviliza tu pensamiento, te marca.

8. Soy de los que cree que solo se puede escribir sobre aquello acerca de lo cual se tienen dudas. Escribir teatro es conocer. Los personajes son nuestros fragmentos, víctima y victimario, asesino y verdugo, hombre y mujer, pasivo y activo. El debate debe importarnos de la misma forma en ambos bandos si queremos que se produzca el real conflicto dramático. Para escribir contra alguien hay que transformarse en ese alguien y defenderlo. Hacer temblar nuestras propias posiciones. ¿Estás dispuesto a verle el rostro a tu doble? ¿Tu lado oscuro? ¿Eres suficientemente ambiguo?

9. El verdadero conflicto da la sensación de estar sucediendo delante de nuestras narices. El desenlace no es nunca lo que se esperaba o lo que se debería esperar. Nos sacude, nos estremece, nos sorprende y no por la mecánica insuficiente de lo extraño e inusual, sino por el orden con que los fundamentos llevan a una conclusión que desafía nuestras creencias. El desenlace aparece como inevitable, como lo que deberíamos haber pensado y no pensamos o temíamos, pero no pudimos evitar.

10. Así como ves, el teatro está lleno de ideas. Ideas que aún no se pueden pensar, que por lo tanto no pueden recurrir a la mera palabra y requieren el actor y la escena. De ahí que toda verdad, antes de asumirse, deba ser ficción, lo que no es lo mismo que la mentira. Es su opuesto. Es la promesa de otra verdad. Parto de un tema, pero espero que se encarne y brote de aquella imagen el llamado de un secreto que quiere ser develado.

11. A veces, incluso, la imagen viene primero que el tema. Debo advertirte que dedico mucho tiempo a la búsqueda de esa imagen y que no se trata de una imagen cualquiera. Es un espacio habitado el que imagino. Un espacio (la escena) y personas (los personajes). Estoy continuamente probando la potencialidad dramática de cada sitio y situando en ella diversos personajes. Busco las zonas de acción de los unos sobre los otros. Por qué entran, por qué salen, qué los obliga a quedarse, qué los empuja. Si se pueden ir en cualquier momento sin más no me sirven. Ni los personajes ni la escena, es decir, la situación.

12. Confieso que me cansa trabajar con espacios ya muy visitados. Hay que recordar que toda nuestra relación con la realidad es interpretativa. El ser humano no conoce la realidad si no es a través de la mediación de su conciencia, sus prejuicios y su información. Se ve lo que se sabe, dicen que decía Goethe. De ahí que me asuste lo convencional como también usar situaciones excesivamente originales. Los guiones de televisión, si bien son dramáticos y cumplen muy bien con el esquema de construcción de suspenso, planteamiento, desarrollo y desenlace, están habitualmente vacíos de alma pues no desafían a la conciencia del espectador. No trastocan sus perspectivas como es preciso que lo haga una obra de arte para convertirse en una experiencia total y seria. La originalidad y la convención deben estar en el suficiente equilibrio para atraer el interés del público. Se tolera un cierto grado de incertidumbre. Demasiado, aburre; cierra la atención, expulsa al otro. Poca incertidumbre hace desear el *zapping*. Hay quienes se la juegan por el camino más hermético y esperan que el espectador los siga. Hay otros que siguen al espectador. Ni lo uno ni lo otro.

13. Hay que recordar que nada nos atrae más que lo desequilibrado, *pero cuando está cayendo*. No podemos dejar de mirar a alguien que está luchando por recuperar el equilibrio. El drama es eso: el rescate de algún equilibrio posible. El desenlace es el sujeto otra vez en pie. O caído. El acto de caer ha terminado. También sus resistencias. No hay ya drama.

La obra abre con un sujeto en una ventana del vigésimo piso. Hasta que no lo saquen de ahí no podremos seguir nuestro camino. Si se lanza, NADIE se irá hasta que caiga. La caída atrapará nuestra atención de manera absoluta. Toda pieza teatral es una caída, la amenaza de una caída, la sensación de peligro constante. Es un naufragio, un torbellino en pleno desarrollo, un huracán que aparece en el horizonte y viene en nuestra dirección. Debes comenzar cuando ya haya sucedido algo. Que la conciencia del espectador intente entender lo que ya sucedió antes de dar la luz. La obra comienza antes de que comience la obra. Palabras como *además*, *también*, *después y todavía*, son buenos comienzos. Perfectos, casi.

14. Cuando plantees la situación pregúntate: ¿quién está corriendo aquí un verdadero riesgo? Es importante que incluso tú mismo sientas miedo. Que temas por la suerte de los personajes. Que te despierten deseos de salvarlos y NO LO HAGAS. Pequeña crueldad de titiritero: poner vidas –o destinos– en peligro, ese es nuestro oficio. ¿Qué peligro corre el personaje central? ¿Qué les puede suceder a esos personajes secundarios? ¿Quién está indemne? ¿Cuál es la amenaza?

15. Administrar el miedo, incluso en la comedia. Cito la escena de la pequeña cabaña cimbrándose sobre el abismo en *La quimera del oro,* de Charles Chaplin. No podemos dejar de mirar, nos hace reír, sufrimos y gozamos. Es un minuto perfecto. Si eso lo conseguimos en una pieza teatral, estamos muy cerca del mejor oficio.

16. Por eso debes buscar una imagen que despierte la sensación de un equilibrio frágil que en cualquier momento puede ser roto. Imagina situaciones de esa índole. Piénsalo. Situaciones que están expuestas al riesgo. Una mentira, un secreto, un rasgo de carácter fuera de lugar, una traición encubierta. Una bomba bajo la mesa tensa cualquier trivial conversación, decía Hitchcock.

Todo eso construye una situación *complicada* o más bien *que puede complicarse*. Hay un error en esas situaciones, debe haberlo, hay algo que funciona solamente en ciertas circunstancias y que se verá en aprietos si cambia la atmósfera. La paz no es dramática ni la dicha duradera ni una familia sólida. El dramaturgo busca siempre grietas que delatan una fachada. Es tu trabajo: mirar la sociedad tan autocomplaciente y denunciarla. Triste labor, a veces agradecida (alivias el peso de una mentira que a todos los ha convertido en cómplices), a veces perseguida (has dicho lo que no debías en el momento equivocado o de un modo prohibido). Y te pueden premiar o expulsar del país y ser, en ambos casos, un malentendido.

17. Toda pieza teatral le habla a su sociedad. La interpreta y la enrostra. Y tú eres el artífice de esa interpretación. Lo que has escogido decir es más bien la elaboración de las resonancias que esa sociedad (la tuya) te provoca. Las imágenes se han agolpado en ti y las devuelves procesadas en texto, escena, diálogo, un cierto desenlace. Atrapas el desequilibrio latente, lo develas y escoges un destino para ese derrumbe. Si permites que hable tu corazón y no tu cabeza, no te equivocarás.

18. Es muy posible que de pronto te encuentres escribiendo en contra tuya. Hay autores que dicen que los personajes escogen su camino y se escapan de las manos del autor. No es del todo cierto. La verdad es que en esos casos son personajes salidos del espíritu, no de la razón consciente y no traicionan a su autor, sino que lo enfrentan a él y le muestran lo que él mismo, tal vez, no quisiera saber. Que es lo que el autor quería que sucediera. El honesto consigo mismo, el que no teme ser víctima de su propio descubrimiento. Piensa en los herejes, en Esquilo que fue enjuiciado por develar los misterios de Eleusis que no conoció, sino que adivinó.

19. El autor solo es fiel a la verdad de su escena. La mentira no se tolera en la construcción dramática. Lo que puede ser y lo que no puede ser. Y no es una secuencia racional ni menos una secuencia lógica de causa-efecto. Es la sensación de *eso está sucediendo* que tiene la obra perfecta.

20. La primera imagen ya te lo dice. Personajes que queremos conocer, que no nos basta con su primera aparición para imaginarlos del todo o que, si nos dan pistas, luego una pista más nos hace darnos cuenta de que estábamos equivocados y todo era mucho más complejo.

21. Lo complejo es un objetivo muy importante. Lo complejo que no es lo difícil, sino lo que provoca la emergencia de varios planos y múltiples alcances simbólicos. Para eso no dejes de lado el contraste. A veces la primera situación es atractiva, pero insuficiente. Se tienen personajes curiosos y un espacio atractivo, pero algo falta. Cualquier trama tiende demasiado rápido hacia el desenlace, lo que aborta la pieza. Entonces una situación contrastante, un personaje que se opone acelera el movimiento. Es como imaginar un conejo luchando por una zanahoria. Nada más simple hasta que entra a la misma jaula un león. El equilibrio ya viene: la muerte del conejo. Haz entrar otro león más. El conejo puede huir, los leones se enfrentan. No sabes cómo terminará la situación. Agrega un cazador, pero con un solo tiro. Sigue. Más conejos. Llueve. Cae un trueno. Un elefante. Ignoras el desenlace a pesar de que podrían ser todos previsibles, pero hay uno solo que será el elegido.

22. ¿Pensaste una situación? ¿Un barco en alta mar, un taller mecánico, los servicios higiénicos de un aeropuerto, los vestidores de un gimnasio? Cualquiera deberá generar sus propias acciones. Un lugar donde la relación entre los personajes esté planteada por una acción, ya sea el protocolo de palacio, los buenos modales delante de la abuela, el robo de un banco o la faena diaria de una cocina de un gran restaurante. Un sitio que bloquee cualquier intención de equilibrio con la acción a que obliga. Incluso Beckett frena con la nada toda acción. Un sitio encerrado nunca falla, aunque limita la acción a intentar salir. Un sitio encerrado que no ofrece ningún otro sitio a dónde ir ya es mejor. Lo significativo es que aquí ya aflora algo muy importante en el hecho dramático: la obligación.

23. Todo personaje es un condenado. Si no te lo he dicho antes, prepárate pues te lo diré una y otra vez. Un condenado que quiere sacarse una condena de encima. Está obligado a estar en ese sitio o lo obligan a salir y no lo acepta bajo ningún precio. Lucha contra una condena. El trabajo, la acción primaria (hay obras de prostitutas, marineros, músicos, boxeadores, matrimonios que preparan una cena, camareros) *obliga* a un cierto lenguaje y somete a una cierta rutina. La irrupción del drama CONTRA esa rutina ya es un drama en sí.

24. Repasemos. Lo primero, entonces, es un cierto equilibrio alterado, eso que llaman precario. Lo segundo, una cierta atmósfera obligada, un discreto sometimiento. Entonces (piénsalo, imagina tu escena) irrumpe algo que aprieta las clavijas, hace tambalearse el equilibrio y produce un endurecimiento de las cadenas. La lucha por la libertad se desata. El protagonista (a veces aun no sabes quién es) lucha por restaurar el equilibrio original u otro nuevo más sólido. Es la definición de la estrategia militar: el medio más rápido de alcanzar la paz. Anular las sentencias, romper con el desorden, pero, muy importante, *sin poder dejar de hacerlo*.

25. Lee *Hamlet*. Ya va siendo hora. Es una clase de dramaturgia. Léelo dos veces. Tres, mejor. En voz alta. Centra la obra en Hamlet, luego en Polonio, después en Laertes o en Ofelia. Incluso en Gertrudis o Claudio. Todos sufren. Todos pudieron ser el protagonista.

Shakespeare elige un personaje que no quiere actuar, pero que no puede renunciar a hacerlo. Ya está todo dicho. El *conflicto* está servido. Esta palabra la has visto muchas veces en el tema del drama. Yo la he omitido para que no creas que conflicto es simplemente combate entre dos sujetos. Si repasas lo que hemos conversado verás que el conflicto ya está en la relación del sujeto con el espacio, de lo que quiere decir o hacer y lo que lo obliga a hacer o decir la circunstancia que lo rodea, de lo que su carácter puede y acostumbra realizar y la tarea que se le ha encomendado o ha recaído sobre él. Es muy bueno lo del fantasma en *Hamlet*. En las tragedias los muertos hablan. Y desde otro mundo viene la misión. Eso es inapelable.

Recién tras el conflicto latente aparece el conflicto manifiesto con un antagonista, la lucha de argumentaciones racionales, los enemigos. Muchos jóvenes creen que el conflicto es solamente una discusión. Sus obras son cansadoras y aburridas, monopolares, una lata. El conflicto incluso debe entrar en conflicto consigo mismo. Ojalá que la solución del conflicto (matar al usurpador) cree otro conflicto más y esta cadena no cese. Anótalo: una obra es una sucesión de conflictos, una sucesión de crisis que con el desenlace de una, genera otra.

26. ¿Sientes la tensión en la situación que has imaginado? Intenta detectar, no muy lúcidamente todavía, dónde está puesta la tensión. Cuántos conflictos hay.

Si notas que hay regiones muy equilibradas busca cómo desbalancearlas. Debes construir una torre que siempre esté a punto de caerse y, obviamente, no se caiga. Hay algo de acróbatas y malabaristas. Ya lo ves, mi palabra favorita es desequilibrio (puedes incluir la acepción psíquica) y caída (por supuesto que debes ver la acepción ética). ¿Has visto los funámbulos en el circo? ¿Los trapecistas? Ese es tu personaje. Sin red, por favor. Y que dé la sensación de que sí pueden equivocarse. En el teatro, los trapecistas se caen; en el circo, no.

27. Tienes la situación y, muy borrosos, ciertos personajes. Piénsalos siempre en virtud del conflicto. Este es el momento en que el trabajo nuestro se parece al de un plomero. O al de un físico, si quieres verte más distinguido. Necesitas más y más energía. La tendencia de toda fuerza es disiparse en un equilibrio. Si tus válvulas de escape son demasiadas o muy grandes, todo el conflicto se equiparará y no hay obra. El conflicto, si consigue cierta calma, debe generar otro.

Opone una nueva fuerza a la que se ha liberado, construye una cadena de tensiones. Los personajes son un gran material. Su carácter, su personalidad.

28. El carácter emerge con los conflictos y toda acción dramática es la exposición manifiesta de un carácter. El resto son pamplinas.

La gente puede ser muy apacible e incluso tediosa hasta que hay un incendio, le roban la cartera o sufre una tentación erótica que no esperaba. Se tornan decididos o torpes, culposos o cínicos, espontáneos o reprimidos, violentos o pacíficos. Su perfil psicológico se agudiza y, mientras la situación no vuelva a su calma original, no habrá manera de que dejen de ser como son. La acción subsiguiente será el desarrollo del conflicto vivido por ese carácter y el diálogo parte de esa acción.

29. Debes escoger aquel carácter que potencia tu conflicto o lo lleva por donde tú quieres ir. Aquí entra en tensión la escena original, el tema y tu intención consciente. Es el momento de hablar de ética. No te lo has propuesto, pero es inevitable. Cualquier cosa que hagas en un escenario tiene una dimensión ética. No hay gestos gratuitos. Hasta la comedia más liviana dice algunas cosas sobre el sistema de valores de la sociedad. Si rastreas en tu mente verás que cuando imaginaste esos personajes, en esa situación, tenías cierta hipótesis sobre el bien y el mal. A partir de ese momento de tu creación la ética te interrogará una y otra vez. No cedas a una moral convencional. Sé valiente y abre tu corazón. Escucha lo que crees y ponlo en escena. A ver qué hacen tus personajes con ello.

30. *Hacen*, dije *hacen*. Hay gente que cree que el teatro está hecho para ser escuchado. No es cierto. Pero tampoco para ser visto. La acción es su materia y la palabra en el teatro también es acción.

Antes de escribir una sola línea piensa qué está haciendo el personaje al decir eso. Qué está *haciendo*, no qué está *diciendo*.

Puede que la información que entregue sea muy interesante o contenga teorías filosóficas tremendamente serias y profundas, pero no funcionan si no están montadas sobre una acción que contribuya a aumentar la energía dramática de la obra, o sea, la cadena de conflictos.

Recuérdalo, el diálogo teatral NO es poesía, NO es discurso, NO es información. De lo contrario anulas el carácter. Y entonces no hay drama. Si el carácter se expresa poéticamente, vale; si el carácter elige la vía del discurso, vale; si el carácter informa, vale. Pero que hable el carácter.

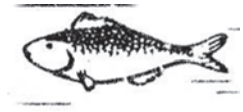
Eres un médium. Los personajes son espíritus. Olvídate de ti mismo.

O dedícate a otra cosa.

31. No hay mayor enemigo del diálogo teatral que la información. La palabra, si te es posible, ojalá no informe nada. Que la información surja como conclusión en la mente del espectador y no salga de la boca del personaje. La luz puede decir mejor la hora del día que un reloj o el mayordomo. Un gesto puede ser mejor informador de la edad que una respuesta. Alguien que *dice* que es un millonario fuera de serie no está diciendo que es un millonario fuera de serie. Está comunicando (al público) que *necesita* que sepan (o crean, que es mejor) que es un millonario fuera de serie. Probablemente sea un engreído o incluso (mucho más interesante) esté mintiendo. O sea, lo que informa no es cierto.

32. Los personajes que mienten son mucho más atractivos que los que dicen la verdad. Pues están en acción (seducción, manipulación, intriga) y no en información. El público es una especie de detective colectivo que quiere descifrar un misterio. Todas las piezas teatrales son misterios. ¿Qué pasó aquí? ¿Qué va a pasar aquí? No lo expliques, que lo descubran. Edipo era un detective. Su público tanto como el de ahora descubren con el protagonista el horror, el cuerpo del delito, la culpa. Toda escena es siempre la escena del crimen.

33. No desprecies la versión policial de tu pieza. ¿Quién moriría en



esta escena? ¿Quién mataría a quién? ¿Quién lo salvaría? El odio y el amor son fuerzas muy antiguas, pero no por eso despreciables. Se mata y se salva. Búscalo en tu material, aunque no suceda tal cosa. Acuérdate cuántos crímenes cometemos mentalmente día a día. Cuántos robos, estupros, violaciones, desfalcos. También cuántos actos virtuosos. Pero, confiésalo, son más dramáticos los crímenes.

34. Si algo elabora el teatro es la presencia del mal. No es dramática la historia de un santo si es que no ha vencido al demonio (previamente tentado por él –todos queremos escribir *Las tentaciones de San Antonio*).

En el carácter de tus personajes deposita una semilla de corrupción. Aun en el más puro. Déjala que actúe.

Una madre que no deje vivir a su hijo, un padre que quiera estafar a su esposa, una novia que quiera traicionar a su prometido, un amigo que quiera asesinar a su socio. No te tientes en llevarlo a cabo.

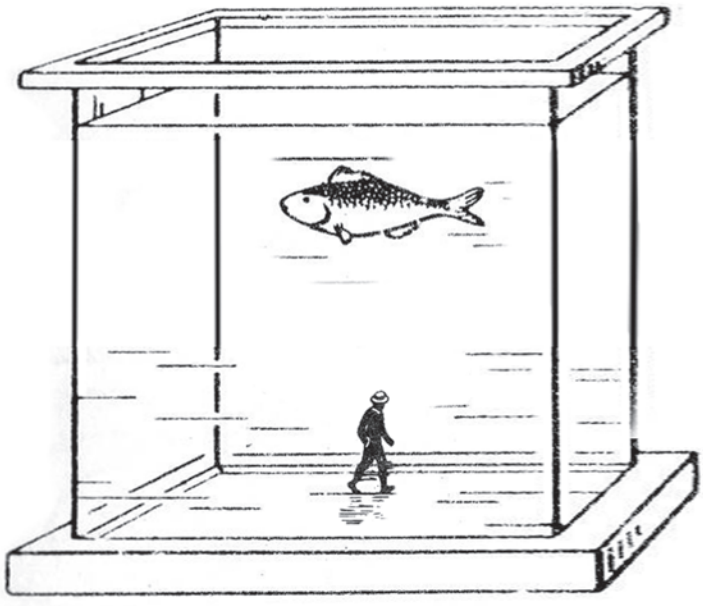
Repito: lo manifiesto es muchísimo más aburrido que lo latente.

Pero deja que se respire en la relación la sensación de posible puñalada por la espalda. Son bastante más habituales en la vida real de lo que suponemos, son casi inherentes a la condición humana.

35. No se trata de perseguir el mal con una espada flameante en la mano. Deja esa tarea a los arcángeles. Se trata de conjurar ese mal que nos habita. Que *te* y *me* habita, en primer lugar (y no lo olvides), así que no pontifiques y, desde tus primeras obras, trabaja con tus propias zonas oscuras. Tú eres ese asesino, tú eres ese cruel perseguidor, tú eres ese torturado criminal, tú el hipócrita que criticas.

Esta es la primera lección ética del arte.

Con mi dolor curo el dolor de otros.



Suena tal vez excesivamente redentor, pero me temo que así sea. Si quieres acusar traidores piensa en tus traiciones como modelo. Verás que, encima, será efectivo a la hora de cargar de verdad la ficción que construyes.

36. Esta es la hora del argumento.

No protestes si crees que me salto etapas. Te advertí que no hay propedéutica posible y que incluso las considero paralizantes.

Todas mis obras, las buenas (las menos, si es que hay alguna) y las malas (las más, lamentablemente), tienen un método de construcción diferente. De pronto era una historia a la que había que buscarle situación y personajes (una noticia en la prensa), una vez exclusivamente el espacio (un restaurante), otras el solo personaje (imágenes de mujeres con las que trabajo hoy día), a veces una leyenda o un mito que permitía que la mala memoria macerara como se cura en vino la carne para que quede más sabrosa, las menos un tema.

De pronto, a medio sostener los personajes y mal elaborada la situación, precisas preparar el argumento. Tomas notas (hay gente muy disciplinada que hace esquemas, a estas alturas ya tiene fichas e incluso dibuja a sus personajes) y piensas una y otra vez cuál es la intriga.

37. Para ese momento lo mejor es contar la historia. Buscar amigos pacientes, hacer un taller de dramaturgos jóvenes, incluso algún borracho en el bar.

Cuenta la historia una y otra vez y notarás –por tu propio agobio o por el aburrimiento de tu(s) contertulio(s)– cómo crujen las zonas mal construidas.

Debes estar dispuesto a traicionar tus propias ideas prefijadas sobre tu obra.

Te puede perfectamente suceder que descubras que tu protagonista es erróneo y que debes poner en el papel central a un secundario así como compruebes que una obra sobre ciertos ideales muy nobles es una defensa de la perversión como gesto creativo y libre del ser humano. He visto obras contra una dictadura que eran verdaderas apologías fascistas.

Contándola descubrirás qué estás contando. Forzará este hábito tu imaginación, tu poder de síntesis. Cuenta la obra (no la trama), si es posible. Las escenas, lo que verá el espectador. Argumento y construcción se irán soldando. Es una especie de ensayo general.

Haz la prueba. Ve donde tu amigo y dile: Ayer vi una obra, sucedía tal y tal cosa. Y cuéntale la tuya como si estuviese estrenada. Tendrás una opinión imparcial y sabrás mucho de tu pieza.

38. El argumento es como el esqueleto de la obra.

Debe, por lo tanto, no verse, si eso es posible.

Incluso en ocasiones (me ha sucedido) he debido, al final, quitar todo vestigio de lo que era originalmente. El argumento estaba lleno de explicaciones, de ligazones, de perfectas relaciones de causa y efecto, las transiciones eran completamente explicadas y las motivaciones para que sucediera lo que sucedía eran aplastantes. Pero el resultado no valía nada. La imaginación del público no trabajaba y mis explicaciones aburrían.

39. El teatro es misterio.

Un misterio que será develado (¿cuántas veces te lo he dicho?) y que el espectador debe *querer* develar. Es la estrategia de la seducción, de la coquetería. No cuentes todo lo que sabes. Hemingway (que no hizo teatro pero dialogaba como los dioses) tenía la teoría del iceberg (la conoces, seguro) y dejaba sobre la superficie solo una mínima fracción de lo sucedido. Piénsalo, es una técnica muy interesante. Y si ves televisión (quién no lo hace), te darás cuenta de cómo contradicen esta consigna las series tradicionales y las largas telenovelas a las que nuestro continente es adicto. Y aburren.

40. La construcción del argumento en mi caso es siempre casual y azarosa. Las pocas veces que he trabajado con un esquema prefijado, aborta estrepitosamente. Algunos dirán que igual fracaso, pero creo que a veces doy en el clavo gracias a no preocuparme por ello. Mantengo la teoría del aburrimiento *versus* el interés. Construyo un cuento que relato a viva voz o en una carta. Aún no me he sentado al escritorio, como ves (y te diré que creo que ese no es un buen lugar para un dramaturgo). Me estoy paseando entre amigos, le hablo a veces a una grabadora y escucho después la versión (bastante tiempo después, incluso), viajo a pequeños congresos de dramaturgos en los que contamos nuestros trabajos y corregimos en

mente lo que estamos haciendo. Muy pocas veces tomo notas. Cuando lo he hecho lo mejor ha sido transcribir lo manuscrito a la pantalla del computador, pero de todas maneras es un proceso tardío. El escribir prematuro a veces me conduce a resolver por oficio y experiencia lo que debe SIEMPRE solucionarse por intuición.

41. Soy el espectador de mi pieza.

Me torno ajeno a ella cuanto sea posible y me la escucho.

Debo olvidarme totalmente de imágenes primeras que me fascinaron e incluso desecharlas si estorban.

Ninguna simpatía por el autor en ese instante. Ni la mínima. Con el cuidado de no dejarse llevar por las tendencias autodestructivas que a veces nos perjudican tanto. Buscando la intuición más pura.

En este momento, desde hace un tiempo, comienzo a dibujar.

Incluso, no escribo la obra mientras no pueda dibujarla.

42. No se trata de que yo sea un eximio dibujante, pero garabateo en un cuaderno de hojas blancas algunas disposiciones escénicas, una cierta iluminación, el posible aspecto de los personajes.

Me pregunto todo el tiempo ¿qué están haciendo?, ¿qué estaban haciendo?, ¿qué quieren?, ¿qué intentan demostrar?, ¿por qué no se van?, ¿por qué no renuncian? Debería muchas veces ser mucho más implacable en este proceso y me temo que siempre se me desliza algún guiño a mis gustos personales que perjudica el proceso. El director y los actores suelen descubrir este pequeño cadáver estético con que corrompo la pieza y lo desechan. Yo se los agradezco.

43. Dibujo y, cuando los veo, comienzo a intentar escuchar.

Es como si me hubiera sentado en una sala de teatro gigantesca y me hubieran adjudicado la última butaca.

Una acústica imposible que, sin embargo, me despierte más el interés.

Ya lo dije, *queremos saber* más de lo que *sabemos*.

Agudizo el oído y escucho a mis personajes. Los he observado mucho tiempo hasta entender a qué se dedican, adivinar por qué están ahí, comprender la razón de su permanencia en la escena, intuir la relación que los une o los separa.

Entonces los oigo.

44. Debes hacer eso en la calle.

Y debes hacerlo mucho. Muchísimo.

Llena de gente tu cabeza hasta que penetren a tu mundo más privado y sirvan de investiduras a tu voz más personal.

Es como salir a dibujar bocetos de quien se te cruce por el camino. Observa, mira, distingue ropas, accesorios, modos de moverse.

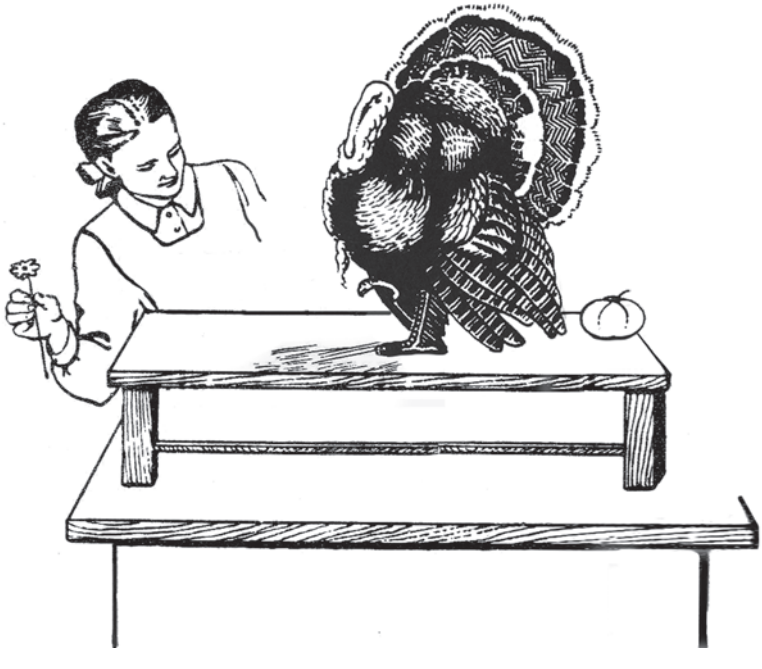
Sobre todo presta oído al diálogo. ¿Cómo habla la gente? El realismo no es la única opción, pero te hará bien reconocer cómo sabes lo que sabes del vecino de mesa irrumpiendo en la conversación sin antecedentes previos. Afina tu oído también a la poesía, al uso del lenguaje. No oigas televisión, por lo menos con tanto afán ya que es un lenguaje muy dañado. A no ser que quieras usarlo tal cual y eso está muy bien, pero que sea a propósito.

Escucha, escucha largamente. No con afán de imitación, sino, sobre todo, para ver cómo se entrega la información. Con la gente de la calle no dejes de preguntarte: ¿qué está haciendo?, ¿cómo lo está haciendo?

El teatro es a la vida cotidiana como la escultura a la piedra. Está esperando que le saquen lo que le sobra. En ese sentido, TODAS las obras son realistas. Depende de qué realidad estemos hablando.

45. A estas alturas debes preocuparte por la teatralidad de tu idea. La *teatralidad*, eso que solamente tiene el teatro. Tiene que ver con lo dramático, pero lo dramático también está en el cine, en los guiones de la televisión e incluso en mucha literatura. Lo teatral es lo que obliga a la puesta en escena. Lo que precisa un espacio (palabra cargada y repetida) y una figura humana que lo habite, lo cargue y lo desafíe. La posibilidad de que tu idea alcance su mayor potencia como teatro: imagen, composición en el espacio de cuerpos, luz y sonido. Y sobre todo en un tiempo limitado. Que se produzca delante de nuestros ojos y active una escena poderosa en nuestras cabezas. Porque eso es el teatro: la obra que crea otra obra en nuestra mente.

46. ¿Eres religioso? ¿Practicas algún deporte? ¿Has leído manuales de urbanidad? La teatralidad habita todos esos mundos, aunque menos dramáticamente. El rito es un elemento al que debes siempre recurrir. Te hablé del trabajo como red de lenguajes que atrapa los movimientos y los intentos de tus personajes por comunicarse. De hecho, doma su carácter, permite unas cosas y prohíbe otras.



Los rituales enriquecen con su liturgia, su ritmo, su planificación previa, toda acción. Están *cargados*. Llenos de símbolos e historias.

Nada en ellos es casual. Y en el teatro *nada* es casual. Sí *causal*.

Todo es relato.

Una historia originaria sobre cómo son las cosas.

Una historia moral.

47. La vida, si lo piensas, está construida sobre rituales.

Poner la mesa, telefonear y esperar tono, preguntar, saludar, ir de compras.

La relación entre los seres humanos se organiza sobre la base de rituales. Son cadenas simbólicas que siempre debes tomar en cuenta.

A través de ellos se distinguen las relaciones de poder, se establecen jerarquías y funciones precisas.

La teatralidad invita a realzar esta ritualidad natural y acusarla. Lo hace el director, pero no está de más que lo rastrees en tu material. Lo organizará y permitirá saber sobre los personajes mediante su participación en estos rituales, sin que sea preciso depender del lenguaje hablado, el más jabonoso de los instrumentos del drama a la hora de informar al público.

48. ¿Qué rituales tiene tu pieza? Distínguelos e intenta descubrir cómo los amenaza también el conflicto. Los rituales intentarán defenderse de ese elemento perturbador (son otro equilibrio que se altera) y buscarán cómo expulsar ese cerdo que ha entrado a la iglesia.

Tu habilidad será demostrar cómo se va creando un nuevo orden, otra secuencia de ritos parásitos que violenta el ritual anterior.

La escena de los actores ambulantes en *Hamlet* es una manera de usar un rito para dejar caer una bomba dentro de él sin, aparentemente, violentarlo, y aumentar el efecto de la onda expansiva en todos los participantes.

El teatro es en sí siempre un rito.

Lo inesperado (la revelación) debe tener su sitio.

Es la epifanía que le pedimos a un espectáculo.

49. El rito se tensa si dejas caer dentro de él un elemento que va en sentido contrario.

Es la lucha del cosmos (y la organización y el nombre dado a las cosas y una cierta orientación ética) contra el caos (y su producción de nuevos equilibrios fugaces y patológicos que generan una reacción en cadena). El rito, otra vez, obliga.

50. Solo ahora he llegado a la mesa de escritor y no permaneceré allí mucho tiempo. Antes de siquiera sentarme ya he entusiasmado a un grupo teatral para realizar la labor de poner en escena esta pieza.

Las más de las veces ha sido así.

Por los menos las que he conseguido ver en el escenario. Lo que sale del teclado va directamente a ser leído.

Para esto pido al grupo clemencia y respeto. Les pido que no tengan pudor ni delicadeza. Yo mismo me lo pido. No debo pensar mientras escucho sobre qué estarán pensando ellos. Solo quiero oír la pieza y captar sus falencias.

Después discutimos. Jamás dejo de hacer flotar mi imaginación. No sigo instrucciones. Tomo contacto ante todo con mi emoción. Mi alegría, mi tristeza, la posibilidad de que cada vez que la escuche me entusiasme igual.

Creo que en esto debo todavía ser más estricto.

A veces me quema la obra y la arrojo lejos de mí demasiado pronto. Y faltaba trabajo (que para mí es esto, imaginarla, imaginarla, imaginarla). El trabajo de composición, que requiere mirar de nuevo, ver como si no lo hubiéramos visto nunca, ser sensible al ritmo, los contrastes, las armonías y los desequilibrios de matices y emociones.

Sobre este tema algún día te escribiré otra carta.

Cuando sepa qué decirte.

51. Es urgente que trabajes –alguna vez– sobre las tablas.

Intenta que te den un pequeño papel o, si tienes suficientes agallas para tolerar un fracaso, dirige una pieza cualquiera (antes que la tuya, alguna que te guste particularmente).

El lenguaje escénico debe inundarte hasta la asfixia.

Debes sentir la teatralidad (creo que no sacaré nada explicándotela) y debes sentir la potencia del ritual. Te parecerá una tontería, pero intenta asistir a oficios religiosos de diversas creencias y pregunta qué significa esto o aquello.

En el teatro todo significa.

52. Cuando estés sobre las tablas entenderás de qué te hablo.

Eres un mago, eres también un sacerdote, eres un estafador y un seductor de mala muerte. Crea magia alrededor tuyo (la ilusión de entrar a otro mundo, a otro registro emocional) o no sirves para nada.

Cualquier gesto te pesará mucho más que en la vida real.

Es como caminar sobre un planeta enorme. Todo estará muy cargado. Una frase trivial será escuchada como un estampido. Descubrirás que una línea es un muro y una palabra un cartucho de dinamita. Sabrás que la posición del cuerpo es un tratado.

Nada es inocente sobre el escenario.

Te hará cuidadoso y al mismo tiempo enriquecerá tu oficio.

53. Por eso, sube al escenario.

Y escucha primero –ante todo– el silencio, después aprende a ver en la oscuridad, no te muevas casi, espera.

A partir de ese momento, todo es teatro.

Todo lo que hagas y desafíe la ley. La ley de gravedad, la ley que ordena los acontecimientos de la tierra.

La transgresión es parte del drama. Como del erotismo, como de la herejía.

54. El teatro va contra la ley.

¿Te queda eso suficientemente claro?

Todo lo que escribes son historias de sujetos que hacen lo que no se debe y contradicen una ley, escrita o no.

¿Entiendes, entonces, por qué te digo continuamente que estás sumergido en el territorio de la ética?

En cuanto entran a escena tus personajes todo juicio moral es puesto en duda hasta demostrar lo contrario.

Tu obra será esa demostración. O el fracaso de ella.

Tu misión es mantener la mala reputación del teatro.

55. ¿Te apetece *aún* escribir teatro?

¿Te has dado cuenta de que no te he hablado siquiera de cómo dialogar acerca de qué es lo que creen muchos que es escribir esto ni menos de buscar situaciones interesantes y tampoco de cómo escribir una historia y hacer progresar la tensión y todo eso?

Es que eso lo aprende cualquiera. Hay buenos libros, manuales, consejos técnicos. Ya hablaremos de ello algún día. Hay talentos naturales, el oído para el fraseo más naturalista, por ejemplo, pero lo más importante es que escribas TEATRO.

Con mayúsculas, imperiosamente *teatro*, sin una sola duda al respecto.

Que no te lo adapten al cine ni te den deseos de escribir un cuento o una novela sobre el mismo tema.

Que el género teatral sea el único posible para ese material.

56. No tengas, eso sí, miedo a la mezcla.

Sé mestizo e híbrido hasta el final.

Los cruces mejoran la raza. Pero si alteras la especie, tu producto será estéril.

Aprende del cine (imposible obviarlo), aprende también de todo aquello que suceda en algún sitio con pretensión de ser visto por otro. La teatralidad (a veces desdramatizada) se asoma incluso en ritos militares o entrevistas de prensa. Los reyes, por eso, siempre fomentan el teatro, así como las democracias prefieren la novela y los mercaderes, el *show*. Pero en todo hay cierta teatralidad a la cual acudir.

También la danza, también la literatura. Lo que quieras. El entrenamiento de perros, la cirugía ortopédica, una clase de cocina.

Pasa todo por el tamiz de tu oficio de dramaturgo sin desdeñar nada y déjate impregnar de aquello.

La escena teatral se construye siempre con materiales de desecho que recuperan su sacralidad sobre el escenario.

Se cargan (otro término reiterado) y se resignifican.

57. En promedio, tardo unos dos años en escribir una pieza de teatro. A veces algo más, casi nunca menos.

En la escritura misma –ya lo debes suponer– puedo gastar un mes apenas.

Mi mayor trabajo es imaginativo e interior.

Requiero ocio, siestas, lecturas abundantes, cine, otras piezas teatrales (vistas y leídas) y mucha conversación.

Hay gente que cree que no estoy haciendo nada, pero lo estoy haciendo.

Lo menos interesante para mí (y lo que menos domino) es la escritura en sí.

58. Hay autores que consiguen un texto final inmodificable.

Los admiro.

Saben hacer en el escritorio lo que yo solamente sé hacer en el escenario. Consiguen una composición perfecta, la risa *versus* la lágrima, el contraste de personajes, una absoluta claridad a la hora de definir la línea argumental.

Son como músicos, como geómetras.

Conozco algunos que cuentan las intervenciones, numeran personajes, miden cuidadosamente el aspecto cuantificable de la pieza.

Me consta que sirve y que puede resultar muy útil.

Yo confío en la más torpe de las herramientas: la intuición.

Soy un ignorante y un autodidacta.

Cada obra es siempre la primera.

Me la juego y sufro y quisiera no llegar al estreno.

59. Y como cada obra es la primera, soy siempre un escritor fracasado.

Por eso me pertrecho de mucha información para alimentar mis sueños y te recomiendo también que lo hagas.

¿Quieres escribir sobre la traída de esclavos del África? Pues ve leyen-

do y viendo y visitando. Camina, entrevista y fotografía. Luego olvídalo todo.

Déjalo estar en tu mente, en el traspatio de la conciencia hasta que toque tus reales preocupaciones. Entonces emergerá solo, como un barco hundido que se llena de burbujas.

Vendrá, sobre todo, cargado de verdad. La tuya, la que proviene de tu *necesidad* de escribir esa obra, que no la del país ni la de la sociedad actual. O sí, pero a través de ti, sin que tú te des cuenta.

Sobre todo eso, sin que tú te des cuenta.

60. Como ves, hay mucho que hacer. Tomarse tiempo, eso es lo primero, a veces con conciencia de ello, a veces no.

En ocasiones puede que te apuren en producir una pieza. Muchas veces verás cómo afloran en ese instante, sobre un material preconcebido, viejos dolores tuyos que se han ido gestando en años.

Por eso no deseches propuestas por encargo; solicita, eso sí, que se te permita escribir en estado de trance, que es la única manera válida.

La emergencia es siempre bienvenida.

Me ha sacado de crueles estancamientos y de terribles silencios interiores. La obra aparecida no ha satisfecho del todo a mis empleadores, pero a mí sí. Es un problema de honestidad, consigo mismo, con todos.

61. Ese es el riesgo más feroz. No sé si te has percatado, pero escribir teatro es sufrir el drama en carne propia.

Son tus conflictos los que saldrán al tapete. Y el desenlace tendrá que ver con tu más secreto contacto con la realidad.

Sé honesto hasta las últimas consecuencias (en esto, por lo menos).

Tal vez no seas más feliz (eso no tiene nada que ver con la creación artística), pero serás un auténtico dramaturgo.

62. Por último, no esperes JAMÁS el éxito.

Es tan cruel enemigo de la creación como la peor censura dictatorial. Anula cualquier vuelo profundo y arruina toda libertad al trabajar. Es importante que SIENTAS la conexión con el público, con un público secreto –ojalá– que tú seas quien lo descubra. Y eso requiere paciencia. Y confianza. Y coraje, que es lo que menos tenemos.

Cuando hayas obtenido esa conexión, cuando te hayas convertido en su médium y el teatro te salga de oído, estás en el camino.

El éxito será un accidente o un malentendido.

En ambos casos, tiene muy poca importancia.

63. No esperes ganarte la vida con esto –quizás, apenas, un vago prestigio de dudosa solidez– y, si puedes, obtén tu salario en una labor absolutamente distante del arte, lo más humana posible, donde acumules experiencia viva, material de primera mano, para construir tus espacios y tus personajes.

Se recomienda tener varios trabajos, ojalá en grupo y con dificultades. La vida es, siempre, la mejor biblioteca (lugar común altamente respetable).

De repente harás clases de dramaturgia y tendrás que leer los libros que te he prohibido. De pronto alguien se te acercará y te contará que quiere escribir teatro. Y te darás cuenta de que lo único que puedes decirle es que no estás muy seguro si es un arte enseñable como lo es la confección de calzado o la carpintería o el baile. Que solamente puedes contarle cómo escribes tú y que él sabrá qué hacer con su talento.

Y yo creo que ese es el primer consejo.

ILUSTRACIONES: MANUEL ALCAIDE

E. Fundora

El teatro rescata lo que se ha perdido
Veinte preguntas
para **Marco Antonio de la Parra**

UNO DE LOS SUCESOS MÁS *Esperados de la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana, dedicada a Chile como país invitado de honor, fue la presentación en Cuba de la antología* La dramaturgia como sacrificio, *del dramaturgo, narrador, actor y director chileno Marco Antonio de la Parra, volumen que, con selección y prólogo de Teresina Bueno, edité para su publicación por Ediciones Alarcos.*

Conocí a Marco Antonio en un taller que impartió como parte de las jornadas de Mayo teatral –el festival que organiza Casa de las Américas– en 2006, experiencia creativa que reseñé luego para la revista Conjunto. *En esa misma edición de Mayo…, De la Parra presentó en La Habana* La secreta obscenidad de cada día, *obra de su autoría, actuada por él mismo y León Cohen, elenco que la estrenó.*

Las líneas que siguen son la transcripción de una agradable conversación que sostuve con Marco Antonio luego de concluido el taller, y que hoy rescato para las páginas de tablas *como parte del* dossier *que se le dedica a este importante escritor. Es lástima no poder reflejar la gama de gestos e inflexiones de voz con que mi entrevistado acompaña sus palabras. Agradezco a Teresina Bueno y a Reinaldo Montero, quienes atentamente siguieron cada giro de la conversación, asintiendo, o disintiendo, casi coentrevistando conmigo, y a Vivian Martínez Tabares, por el impulso inicial.*

***¿Llega** al teatro como terreno para experimentar desde la Psiquiatría o arriba a la Psiquiatría como herramienta para recomprender la escena?*

Llego al teatro como zona de creación, de diversión. Empecé a hacer teatro en la escuela secundaria y luego, ya estudiando Medicina, a pesar de que yo escribía y pensaba que iba a ser principalmente narrador, comencé a indagar sobre lo que era el espectáculo. En algún momento casi hasta me salí de la carrera para estudiar cine. Entretanto vino el golpe militar y nos pusimos a hacer teatro. Ya había en mí cierta atracción, por algunos textos que escribí y que nunca se estrenaron. Empecé a trabajar obras que estaban muy cerca del vodevil, de la comedia, musicales. También comencé a ejercer la Psiquiatría porque era, dentro de las carreras médicas, la más humanística. Y por ahí se juntó todo.

En un momento ni yo mismo tenía muy claro si me iba a dedicar a la Psiquiatría cuando entré a estudiar Medicina. Mi padre es médico, mi hermano menor también. Y mi padre me había informado mucho acerca de esta carrera. Quizás, si hubiera sido hijo de un agricultor, no me hubiera interesado; me hubiese ido directamente al teatro. Un tío mío, que era actor y profesor de Español, fue muy importante para mí, tanto en el mundo de los libros como en el mundo del teatro.

Empecé a hacer teatro solo, creando mis propias obras. Tomé muchos cursos paralelos a la carrera, en horas de la tarde, para formarme como actor. Cuando salí de la escuela de Medicina, teníamos un grupo con el que hicimos varias obras pequeñi-

tas, entre ellas un par escritas por mí. Con esas entré al mundo profesional cuando el grupo se deshizo. Todos habían egresado. Y uno de los del grupo era León Cohen, mi compañero.

Pasados unos años, me decepcioné mucho del teatro que se hacía bajo la dictadura. Había complacencia o con la izquierda o con la derecha. Y me parecían todos teatros complacientes. Sentía que había que quitarlos del medio y decir cosas que ofendieran a ambos bandos. Estaba enfurecido con el estado del país, con la situación de tensión a la que se había llegado. Me sacaba de quicio la tortura y no se podía hablar de ella. Había que decir que todas las víctimas eran buenas y todos los victimarios malos, y no se estudiaba la complejidad del victimario; cómo de alguna manera toda la clase media era cómplice: sentirse sobreviviente era sentirse cómplice; *vivir* era ser cómplice.

Entonces empecé a trabajar esta obra rara llamada *La secreta obscenidad de cada día*, de producción pequeña, que no tenía ninguna importancia, que no pretendíamos que fuera famosa ni nada, sino que funcionara en ese momento. Era un teatro absolutamente de batalla. La idea que teníamos era hacer una obra portátil donde se encendieran y se apagaran las luces. Muchas veces hemos pensado en hacerla sin música y que la luz se encienda cuando llegue el público. Y lo que me interesaba con este teatro, y con muchas otras obras que he escrito –no todas, las hay que son mucho más complejas–, era concebir un teatro para que lo pudiera hacer cualquier persona.

Con los años se han ido juntando más la Psiquiatría y el teatro en una sola cosa. En estos momentos no separo un material de otro. La experiencia con cada paciente es un mundo apasionante en sí, no por la historia sino por los modos de transmisión de las emociones. Y me gusta mucho. Nunca he dejado la Psiquiatría, no puedo dejarla; me gusta como profesión. Por otro lado me he ido acercando más y más al teatro, al cine, a la novela. He estado escribiendo guiones. También quiero actuar. Si me preguntas cuándo empezaron…, empezaron juntas las dos cosas.

***De sus lecturas** de adolescente, ¿reconoce algo especial que marcara su estilo? ¿Alguna deuda?*

Los surrealistas, y las vanguardias en general, fueron muy importantes en mi formación como adolescente. La lectura de las vanguardias históricas fue muy significativa. El gobierno de Allende fue una época en que leí mucho. Eran baratos los libros. Nunca más fueron baratos. Yo tenía montones de libros en casa. Después vino la guerra y se lo llevó todo.

Yo tengo una deuda muy fuerte con la «basura», con los cruces resultantes de leer a destajo y en desorden. Mucho antes de leer a Borges, me divertía leyendo enciclopedias. Me parecían graciosísimas, disparatadas, estúpidas, imbéciles. A ver, ¿qué tenían que ver las «gramíneas» con «Grant»? Y venían juntas. El orden alfabético me parecía un disparate. Esas eran mis lecturas más notables. Los mitos griegos los leí de pequeño. En vez de leerme los cuentos de hadas, me leía los mitos griegos y hacía una versión para niños. Los *Evangelios* me los leí como literatura, no los tomé muy en serio, me parecen estupendos como literatura. Por eso *El Cristo entrando en Bruselas* tiene que ver con mis lecturas infantiles. Lo que uno se lee de niño es lo que te marca. También escuchaba canciones y boleros en la radio. Televisión no había, por suerte. Sí mucho cine. Mi madre se aburría en la casa y nos llevaba al cine a ver tres o cuatro películas, en unos cines llamados rotativos, que ponían una película detrás de otra, era eterno, sin ninguna censura. Por debajo de los pies corrían el orine, los gatos, los perros… Era un cine de barrio. Yo veía cine y más cine. Cuántas cosas cuenta Cabrera Infante en *Caín. El oficio del siglo xx*. Su afición por el cine era demencial, como la mía.

Y entre todo eso pasaba Shakespeare. Todo se mezclaba. Freud y Marx, los protagonistas de *La secreta obscenidad de cada día*, son así, como dibujos de cómic, porque soy muy poco serio. Soy de clase media, no pertenezco a la aristocracia, no me enseñaron latín a tiempo, y me di cuenta después que debí haber estudiado latín y griego. Pero todo llegó tarde. Tengo una cognición absolutamente desordenada. He leído de todo en un caos infinito.

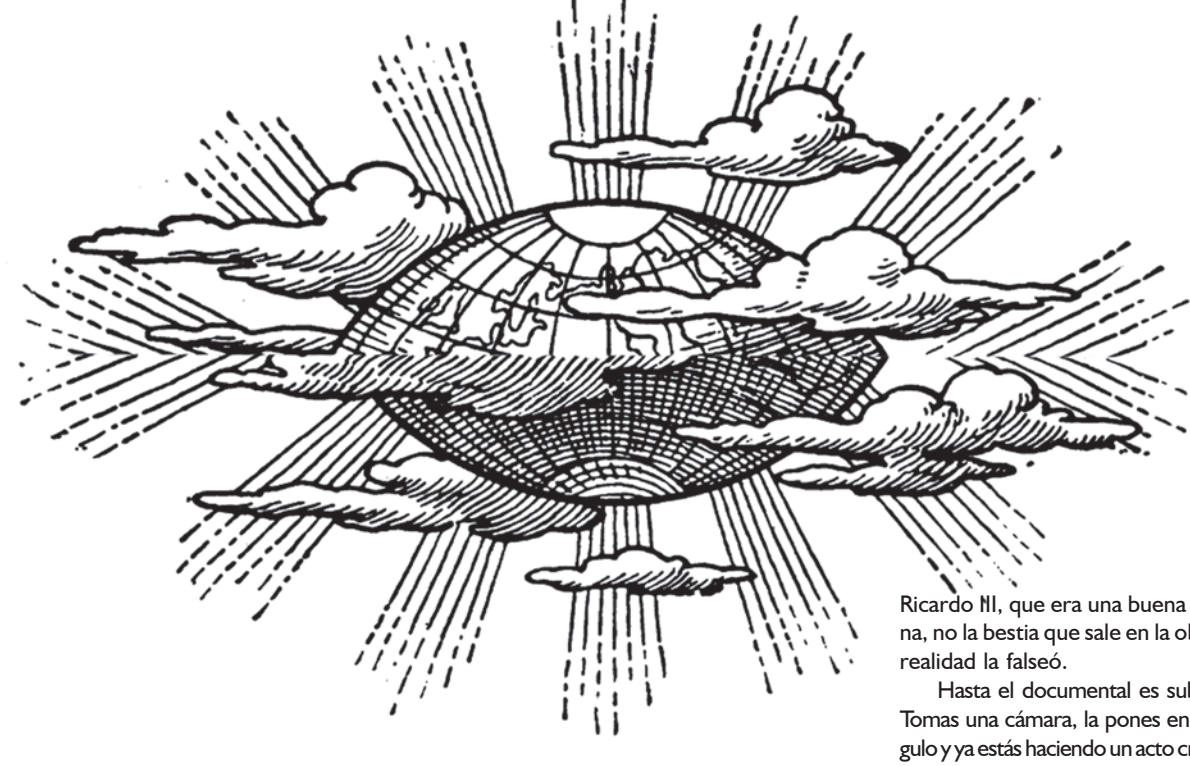
***¿Qué legado** reconoce, en su vida y en su obra, de la etapa en que fue alumno del taller de José Donoso?*

Esa fue una etapa muy importante para mí. José Donoso vuelve a Chile como a mitad del gobierno militar. La situación cultural bajo ese gobierno era espantosa. La cultura era atacada, vigilada, censurada, aburrida. Muy pocos espacios y muy difícil comunicarse con el exterior. Era una sensación de aislamiento absoluto de todo. A veces a uno le podían llegar referentes de algún interés, pero había un aislamiento asfixiante. No había Internet, por supuesto, ni revistas. Era muy difícil acceder a otras cosas fuera del país, y la llegada de José Donoso nos hizo entrar en contacto con el mundo. Él salía y entraba al país. Traía libros que no habíamos leído, y nos poníamos al día.

Trabajábamos mucho en talleres de escritura, en lo que significaba ser un artista. Había veces en que él me decía: «No entres al taller, estudia mis manuscritos, el diario de escritor», y yo los estudiaba para ver cómo trabajaba un escritor. Fue una experiencia de muchos años. Hubo un momento en que yo lo ayudé a hacer teatro. Y eso fue muy bonito.

Él me impulsó a salir del país, a dejar Chile que se convertía, incluso con la democracia, en un mundo muy estrecho, muy pequeño. Y ahí aproveché para ser Agregado Cultural en España, que fue para mí un momento muy importante.

***Expresó** en una ocasión que «el teatro, como el sueño, es un acceso al mundo inconsciente con pasaje de vuelta, locuras limitadas con posibilidad de provecho personal o social». En «La dramaturgia como sacrificio» acota que «el teatro es el sueño interpretado».*



¿Reconoce en los sueños un potencial dramatúrgico, una puerta hacia el mundo menos explorado de la psiquis humana capaz de generar imágenes y sentido?

Sin dudas. Más que construir estructuras dramatúrgicas, me interesa la capacidad de desmantelamiento para permitir luego que se reestructure, que se descubran mundos más profundos. No resolver como, a veces, de manera abusiva, resuelven el guión dramático o el de televisión, sino indagar realmente en sensaciones. Es algo de lo que hablo mucho en los talleres que imparto y que está en una línea de mi obra. Es útil, sobre todo si queremos reconstruir las situaciones que han perdido sus imágenes y sus palabras. Para mí el teatro, como los sueños, rescata lo que se ha perdido, lo que se quedó sin palabras, sin lenguaje, que suele ser lo que está censurado. Y el reto es cómo eso puede emerger sorteando la censura, cómo se puede hablar de eso, cómo tú puedes plantearlo. Todo ese fenómeno es muy atractivo. Por eso uso los sueños como material de trabajo, y luego construyo a partir de ellos. Hay fragmentos de sueños míos y de actores con los que he trabajado en algunas de mis obras, como parte de ellas.

***¿Qué lo hace** interesarse por un tema para recrearlo en la escritura?*

Según lo que me va doliendo o me va resultando atractivo. He pasado por todo pero básicamente es eso: ir sintiendo que es lo que tienes que hacer. Hay temas que se me van incorporando por épocas y nunca siguen una línea clara. Hay cosas que vienen por instantes. De pronto te dicen que tienes que escribir algo para determinada sala. Lo escribes, la sala después se cierra, la obra queda escrita igual y se monta en otra parte y es algo bien distinto y así, sucesivamente.

***En el taller** «Dramaturgia de la imagen», impartido por usted durante las jornadas del festival Mayo teatral de 2006, hicimos varios ejercicios orientados, sobre todo, a ejercitar la escritura como el accidente del teatro, a aprovechar la capacidad creadora del olvido y a adiestrar los sentidos para «hurtar»; un robo consciente de palabras, ideas o imágenes que permita luego tomar esos elementos sustraídos de su medio original y refuncionalizarlos en nuestra propia fábula. ¿En qué medida el trabajar sobre material ajeno lo hace encontrar su propia voz?*

El material nunca es totalmente ajeno. Cuando lees un material ya lo estás leyendo tú. Entonces se *reescribe* un material. Sería como acusar a Shakespeare de que usó la vida de Ricardo III, que era una buena persona, no la bestia que sale en la obra. En realidad la falseó.

Hasta el documental es subjetivo. Tomas una cámara, la pones en un ángulo y ya estás haciendo un acto creativo. No dejas nunca de crear, por eso lo interesante es perder el vértigo del autor usando materiales aparentemente ajenos, que no sabes de quién son, y luego empiezas a usar el «oído ladrón», más bien el «corazón ladrón»: qué te palpita, qué te queda dando vueltas… De hecho, si tú sigues trabajando y diciéndote «vamos a tomar esto o aquello, por esto o por lo otro», la gente empieza a no robarse lo mismo. Y aunque robáramos lo mismo sería *otro* robo. Eso es un proceso en espiral muy interesante porque en la autoría como selección no hay exclusividad, no es una marca registrada. Tú reescribes y *reescribir* es *hacer*; desde ese sentido no es posible la copia. Hay temas que dan vueltas eternamente. Además, los temas humanos, los que tratamos en el teatro, son tres o cuatro, no hay más.

***Pienso** ahora en* Ofelia o La madre muerta*. ¿Pudiéramos hablar de una «poética de la aprehensión», de un estilo basado en el sistemático hurto y apropiación de materiales para generar su propia escritura?*

Uno se roba mucho a sí mismo, y uno está hecho de recuerdos, de lecturas, de visiones, de países, de melodías. En el fondo uno trabaja con su mundo y con el mundo de los espectadores con los que te comunicas. En ese sentido uno está, de alguna manera, mediando a través de textos, de cosas que tú lees y que leen tus espectadores.

Ofelia…, por ejemplo, es una obra que siempre quise escribir. La debía haber escrito una amiga que no quiso escribirla. El tener que ser escrita por una mujer me hizo cambiar la escritura, trabajar como mujer, y empecé a reescribir a Ofelia, fragmentando ese personaje secundario de Shakespeare, que aparece tan poco, y sumergiéndome en eso.

En *Ofelia*… trabajé claramente con estructuras oníricas. Hay un texto entero de Ofelia que es un ejercicio de una alumna. Esa alumna tuvo un sueño muy bonito que capturé. Cierta parte del sueño se convirtió en un parlamento de Ofelia y me permitió entender mucho mejor la obra, ver hacia dónde podía ir Ofelia, porque había que entenderla a ella, más que entender una narración o una estructura clásica.

De las obras de Shakespeare hay una sola que dicen es de él, y hay dudas; todas son «copias». Tomó ideas de acá o de allá, sacó de varios libros, extrajo ideas originales, más o menos las tradujo, las alteró a su entero gusto, las cruzó con otras cosas. Esa es la gran enseñanza de Shakespeare. Lo que le interesa es que haya público, que la gente vaya comprendiendo un mundo que él también quiere comprender. Shakespeare no tiene afán de gran autor, ni de ser famoso como dramaturgo, solo quiere ganarse la vida. Y eso es muy importante, que el autor sienta el oficio, la pasión por el oficio, más que ganar un estrellato de cualquier tipo.

Usted ha expresado *que «la palabra crea la memoria y el olvido, el lenguaje carece totalmente de inocencia; no existe la palabra neutra, la palabra es la partitura de la imagen, y no hay otra dramaturgia sino la de la imagen». ¿Considera, teniendo en cuenta el teatro que se hace ahora mismo en nuestro continente, que debe reentenderse el estatuto de la palabra en el escenario?*

Yo siento que el estatuto de la palabra se ha estado negociando desde hace bastante tiempo. En el siglo XIX el texto se convierte en el gran dueño. Ya con Jarry empieza a desequilibrarse el tema del escenario. Pero a medida que aparecen las vanguardias, las nuevas tecnologías, los sistemas de reproducción del arte, el entrecruzamiento con la danza, surge una concepción del espectáculo muy distinta. Eso hace que a la palabra haya que tratarla con mucho cuidado. El actor empieza a preocuparse más por su formación, por su cuerpo, que es su instrumento fundamental, y en ese instrumento la palabra empieza a recuperar una necesidad de ser música; no solo contenido, no solo reproducción realista, y es curioso porque hoy discutimos eso como si el estado de la palabra en el teatro siempre hubiera sido realista y ciertamente lo fue solo en un momento muy particular de la historia del teatro.

En el teatro se han hecho las cosas más raras del mundo. En la época de Shakespeare o en los siglos de oro, trabajaban primordialmente con el texto porque no había muchas cosas para hacer escenografías. Y Shakespeare solo contaba con vestuarios y algunas frases elegantes con las cuales componer una emoción o dar un tono musical.

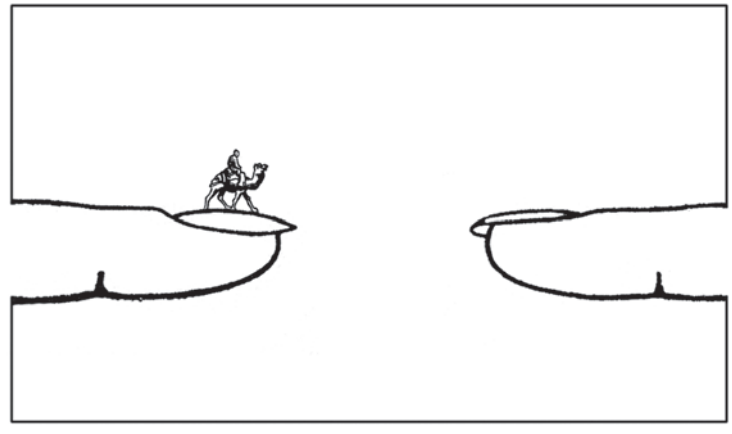
Ha insistido *en que el escenario redimensiona el objeto; que lo feo se vuelve bello y lo bello se vuelve tópico. ¿Cómo entender la imagen, desde su punto de vista, en la pluralidad de elementos que conforman el lenguaje del escenario?*

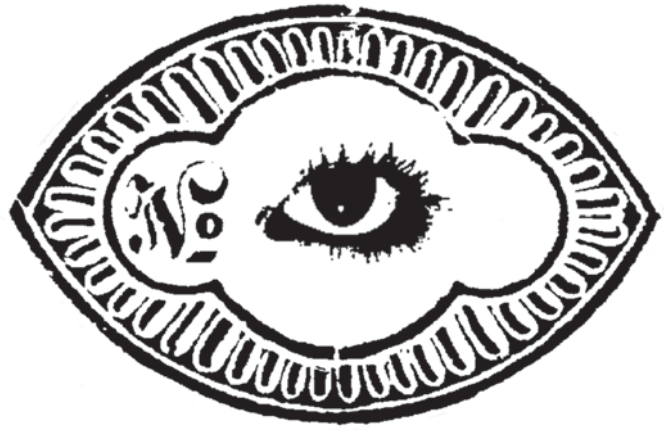
Ahí hay una elección del poeta. La lección del artista es retomar lo que otros darían por basura y considerar lo hermoso. Es lo que han hecho los artistas toda la vida. Solo el *kitsch* toma lo que todo el mundo da por bello, y aún así el *kitsch* era el redescubrimiento de lo que ya era sobrebello para revalorizarlo. Lo que hace el artista es ir por donde el que va no ve nada; ver, de pronto, y maravillarse con una bicicleta, con un sombrero, con la luz que cae o con la parada de autobuses. Como el fotógrafo, que ve lo que el resto no ve, pero es lo que esta ahí, lo que siempre ha estado.

En ese sentido la elección es un sacrificio: eliges y dejas el resto fuera. Cuando eliges un tramo, una frase, una acción, te estas comprometiendo. Selecciono esto, lo coloco aquí, o allá, y ese es mi acto poético: el *cómo* lo ponga. No se va a parecer a lo que estaba. Lo que voy a hacer es señalar algo que no estaba señalado, que ha estado en la penumbra, o lo voy a señalar de nuevo y al hacerlo se va a volver raro. El poeta transforma una palabra que era nada en una palabra con más brillo que una consigna.

Estaba revisando versos de algunos poetas cubanos y es asombroso. Leía a Padilla, el de *Fuera del juego*, y qué maravilloso el uso de las palabras, cómo las elige, cómo las encuentra… O Lezama, que juega con la palabra exacta. Y de pronto Lezama escribe mal. Y se equivoca. Y hasta comete errores ortográficos. Quiero conseguirme la maravillosa edición príncipe de *Paradiso*. Esa edición vale una fortuna porque tiene errores gloriosos.

Pero no hay feo ni bello antes de la elección del poeta. Ahora, el poeta corre un riesgo: va a propiciar un encuentro en el que, a su vez, se producirá la belleza. La página no leída es una página muerta, y es triste. ¿Cuánto se perdió en el incendio de la Bi-





blioteca de Alejandría? ¿Cuánto perdimos de Esquilo, Sófocles o Eurípides? Eso no es, no está, no existe. Cae en una zona muerta que al mismo tiempo está llena de belleza. Recuerdo eso que se le atribuye a Miguel Ángel de que la escultura esta ahí, es solo quitarle a la piedra lo que le sobra. Es lo mismo: la imagen está ahí; la belleza está ahí; el teatro está ahí… Hay que salir a buscarlos, nada más.

En 2004 La secreta obscenidad de cada día *recibe el Premio Saulo Benavente, otorgado por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro. Según organismos internacionales, es la obra latinoamericana más montada en los últimos veinte años en este continente. Ha sido traducida a varios idiomas. ¿Qué significa para usted arribar, en su triple rol de autor, actor y director, a los veinticinco años de su estreno?*

Lo de 2004 fue absolutamente inesperado y muy impresionante. Nos hizo tomarnos muy en serio lo que estábamos trabajando, con mucho más nivel que cuando empezamos. Y durante nuestras presentaciones en La Habana,* ustedes tuvieron una de las tres mejores funciones de toda la vida de esta obra. Las otras fueron en Buenos Aires, y al sur de Chile, hace muchos años. Fue una función realmente impresionante. Porque la obra la hacen el público y la época. Si cuando subes al escenario la época no va con ese público, no funciona, a pesar de que la obra pueda ser preciosa. A mí me ha sucedido que, viendo una obra en una sala, soy el único que la ha entendido. Y me he dicho: «La obra va conmigo, no con el público».

¿A qué atribuye *que siga manteniendo su vitalidad y su indiscutible condición de clásico del teatro latinoamericano?*

Yo creo que sigue viva porque, lamentablemente, sostiene temas vigentes: lo dogmático, el abuso, el terrorismo, la desarticulación social; con pequeñas correcciones que reflejan cómo los dogmas han aplastado a la sociedad en uno u otro sentido.

Cuando *la estaba escribiendo, ¿en qué pensaba?*

En que teníamos que estrenar algo que me sacara la rabia del cuerpo. Quería hacer cosas divertidas. Ninguno de los grupos más serios se habría atrevido a hacer lo que queríamos nosotros.

¿Qué fue *Teatro de la Pasión Inextinguible?*

Un grupo que hicimos con amigos. Como no había manera alguna de ganarse la vida ni en el teatro ni en el fondo estatal, hicimos Teatro de la Pasión Inextinguible que, como todas las pasiones, al final se extinguió, pero me permitió montar algunas obras de inesperado éxito. Hasta ganamos dinero. Pero era un teatro básicamente portátil, barato, de fácil construcción. Todos trabajábamos en otra cosa y llegábamos a ensayar por la noche.

Hay una obra, *Infieles*, que se comenzó a montar con un director al que se le explicó cómo eran las cosas: «No hay dinero para nada. Después, si hay taquilla, se paga y si no, cada uno para su casa». Se trabajó casi tres meses y después se pelearon con el director. Ya teníamos la sala conseguida y tuve que dirigirla yo en el mes y medio que faltaba para el estreno. Y nos fue muy bien. Los fines de semana estaba todo el teatro vendido. Mirábamos el dinero y no nos lo podíamos creer. Nos decíamos: «¿Qué hacemos con esto?». Invertimos en el montaje siguiente. Esa obra también se estrenó en Brasil. Se ha hablado acerca de una posible coproducción para hacer la película entre Colombia, España y Chile. Basado en ella hice una novela: *Te amaré toda la vida*.

Jorge Ávalos*, al referirse a* La secreta obscenidad de cada día*, habla de «un marco conceptual en el que la muerte de las ideas revolucionarias expone la podredumbre de nuestras ideas contemporáneas». ¿Cree que esta apreciación se relacione con una clara ausencia de referentes, con la crudeza de la realidad latinoamericana de ahora mismo, con la pérdida de las utopías o con todo a la vez?*

El tema de lo podrido está desde una de mis obras clave: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Cuando vi *La estupidez*, lo conversé con Spregelburd: vivimos en un mundo estúpido. El mundo no puede ser. Cualquier conciencia seria de contar con el mundo, fracasa. Y bromeábamos: con el sueldo de Ronaldinho todas las ciudades cubanas quedarían pintadas, arregladas, impecables. Eso no puede ser. Ese es uno de los grandes absurdos. Hay miles más. Por ejemplo, el derrumbe emocional de mi generación. Yo de pequeño crecí en la República Chilena, laica, de los masones, escribiendo la modernidad. Después vino el supuesto Gobierno Socialista por la vía electoral, luego la dictadura y el modelo neoliberal capitalista. Se derrumba ese capitalismo y llega el siguiente que te dice «ahora sí», y también se derrumba. Después llega la democracia, rarísima, enredada, y también se derrumba su sistema económico. Al final te das cuenta de que eres tú el que se derrumba cada vez que cree. Ahorras cuando hay que ahorrar, después gastas cuando te dicen que hay que gastar y al final terminas atrapado. Y te preguntas en qué momento quisiste creer, porque todos queremos creer. En ese sentido, todos somos devotos. Y si no crees, te queda una angustia enorme, te quedas muy solo, muy triste.

Vivimos en lo podrido. Uno siempre piensa en si los griegos habrán vivido más cultos. Los griegos cultos eran cinco o seis, el resto eran pastores. Siempre hay una sensación de mirar hacia donde habrá estado el ideal. ¿En la infancia? ¿En alguna casa de familia? Y hay gente feliz. Los psiquiatras, que estamos tan acostumbrados a ver gente enferma, de pronto no distinguimos a la gente sana. Estadísticamente las hay. Tiene que haberlas. A mí me dan ganas de ir a verlas. Que me las muestren. A la gente sana deberían mostrarlas por la televisión.

El teatro no siempre va a mostrar gente enferma. A veces me dan ganas de ver una obra en la que no pase nada. Una familia que se quiera y se lleve bien. Que si se muere alguien, se despierten con un poco de tristeza. Que si son de derecha, luego se vayan a la izquierda. La obra duraría eternamente, no pasaría nada. Una obra que durara dieciocho horas y no fuera épica ni nada. Algo de eso hay en Chéjov. Y Beckett es el maestro. Lo denunció todo. Después de Beckett uno escribe por inercia.

***En* La secreta** obscenidad de cada día *el debate se centra, supuestamente, entre Freud y Marx, dos personajes que retoman ídolos de la Modernidad y dilucidan su presente más inmediato a partir de sus respectivas concepciones del mundo. ¿Por qué estas dos figuras?*

Ese es un equívoco frecuente. El estatus del lenguaje en el teatro es el error. Uno dice «Yo soy un cíclope», y el público dice «Ah, mira, un cíclope». Es fantástico el lenguaje del teatro. El teatro tiene un estado maravilloso de idiotez. La gente entra en un estado de idiotez glorioso. Si en el cine aparece alguien que no es un cíclope y dice «Yo soy un cíclope», la gente exclama «No, no se ve, qué va a ser un cíclope». El cine tiene que *corresponder*.

En alguna obra abusé de esto y fui atacado por la crítica, porque me decían que no entendían nada. Claro, le creían a lo que decían los actores. Los personajes decían cosas que no eran ciertas y, al hacerlo, los espectadores se perdían. Esta obra de la que hablo es de las más locas que he escrito, se llama *Estamos en el aire*.

Lamentablemente la estrené en Chile antes de que se hicieran los *reality shows*. Puse una familia que vendía su cotidianidad para ganarse la vida. Vivían *como si fuera* en un canal de televisión. Y de hecho no estaban en un estudio de televisión. No aparecía ninguna cámara pero se comportaban *como si estuvieran* en un set de filmación. Su vida había perdido tanto el sentido, que hacían *como si estuvieran* en la televisión. Llegaba un hermano a verlos, no había nada que comer y decían que les habían pasado cosas terribles para que subiera la teleaudiencia del supuesto canal de televisión que nunca se veía. Algunos críticos decían que el problema era que no se veían las cámaras. ¿Cuáles cámaras? «¡Están locos!», decía yo.

Volviendo a *La secreta*…, si uno la rebobina, como se decía en los tiempos del video, y examina los textos, no sabe si pasaron los autos. Los actores *dicen* que pasan los autos. Hay directores con poca imaginación que ponen sonido de autos que pasan. Nosotros no disparamos las pistolas. Las pistas están dadas desde el comienzo. *Simulamos* entre nosotros dos. Se puede llegar a la conclusión, incluso, de que son dos tipos que se juntan siempre, todos los días. Y esos dos tipos, que están muy solos –probablemente ese sea su único momento de verdad–, se juntan para hacer algo que tenga algún sentido cuando nada lo tiene.

Uno de ellos juega a ser Freud y el otro juega a ser Marx diciendo puras consignas. Es como dice Teresina: un psicoanálisis de banqueta y un marxismo de pacotilla, de cuatro frases. Del que no leyó *El Capital* pero lo intuye, como decía una tía mía. En un montaje alemán les pusieron a los personajes «Máscara de Freud» y «Máscara de Marx». Sabes cómo son los chistes alemanes. Después me he dicho: «Bueno, es verdad que no lo son».

Por otro lado, me atraía el debate sobre la realidad desde varios puntos de vista. Originalmente estaba incluido Nietzsche. Iba a entrar borracho. Venía de la cárcel donde había estado preso desde la noche anterior por embriaguez. Pero Nietzsche, como personaje, era insoportable. No se avenía con ninguno de los otros dos, era un horror. Tuve que dejarlo para otra obra. Y ahora da vueltas de obra en obra, el pobre… Nadie quiere hablar con él. Estoy pensando convertir *Así habló Zaratustra* en *stand up comedy*, en plan de esmoquin. Quizás, como era medio músico, hasta toque el piano con Wagner para ganarse algún dinerito. Otro personaje maravilloso era su hermana: Elizabeth Nietzsche, una loca delirante, que era la verdadera nazi.

Al final quedaron Freud y Marx, pero tampoco eran Freud y Marx. Los dos resultaban aburridísimos. Sacaban un puro…, fumaban… Entonces los crucé con los exhibicionistas, que eran muy poco interesantes, como un chistecillo, y tenía la idea de trabajar con torturadores y asesinos.

Esos son personajes que me han perseguido mucho tiempo. El tema de los asesinos a sueldo, los asesinos profesionales, es una cosa que me pudre. Quien mata por la patria, puede ser; pero el asesino profesional, ese que mata para un bando, luego para el otro y va cambiando de bando según vayan sucediendo los acontecimientos, es básicamente un terrorista. A lo mejor y hasta es un tipo noble. Alguna vez podría ser un caballero, según quién cuente la historia. Quizás ya haya que hacer un Quijote terrorista. Para muchas personas en el mundo el terrorismo es un acto correcto, depende de cómo uno piense o de dónde uno viva. Y esa era la obscenidad verdadera, la secreta obscenidad: que se esté torturando y se estén planeando actos terroristas todos los días. Eso es lo único que teníamos claro, en términos de mensaje, con la obra.

El primer nombre que tuvo esta obra fue *Show*, porque nos interesaba mostrar y ocultar. Todo lo que mostramos es lo que ocultamos y esa idea marcará mucho mi teatro posterior. Muestro, exhibo, y mientras exhibo hay un mundo impresionante de cosas ocultas que se mueven. Eso en el teatro funciona muy bien. Si pones algo, esconde otra cosa. Y lo que escondes es la verdadera historia. Es un truco muy bien usado por Hemingway, por Kafka, por Chéjov, por Eurípides.

La historia en el teatro no es la que está delante sino la que se esconde, la que va a aparecer y temes que aparezca. Hay que saber esconder y saber mostrar. Es como la coquetería. Es mucho más bonito un escote que esboce a los pechos descubiertos. De hecho, uno disfruta más en la playa común que en la playa nudista. Allí uno más bien baja la vista. O se acostumbra y se transforma en dermatólogo. Es un tema interesante. Yo siempre cito como ejemplo una tribu en la que se vive desnudo, pero cuando se enamoran, se visten. Hay algo interesante en eso de observar lo prohibido, lo que no se puede mirar.

El nombre de *La secreta obscenidad de cada día* salió de probar muchísimos. Estábamos en una fiesta de amigos, todos medio borrachos, y yo saqué una lista de veinte nombres y pregunté que cuál de esas veinte supuestas obras irían a ver. Y *La secreta…* fue la más votada. Y así se llamó. Los alemanes, como son tan obvios, le pusieron *Duo für Carlos und Sigmund* (*Dúo para Carlos y Sigmund*). Son estupendos explicando las cosas. Lo explicaron inmediatamente. Es como para no ir.

***Si en* Saliendo** de las penumbras *reconoce la cercanía del psicoanálisis en los días por los que estaba concibiendo el texto de* La secreta…, *en* La sexualidad secreta de los hombres *regresa sobre el tema de la sexualidad humana. ¿Le interesa la sexualidad como modo de explicación de la conducta humana? ¿Por qué siempre ronda el adjetivo «secreto»?*

Lo de «secreto» es para llamar la atención. Es un truquillo obsceno de antiguo niño intruso que quería mirar entre las cortinas, meterse debajo de las camas… Por eso trabajo con el psicoanálisis. A mí me intriga mucho más lo que hay detrás de las cortinas. Al artista también. Es mucho más interesante que lo que se ve a simple vista.

Y lo de la sexualidad es puro interés. Desde que entré en Psiquiatría comencé a investigarla porque era un área muy abandonada en mi país. Empecé a leer, a investigar, a dar clases sobre ese tema porque, como nadie lo trabajaba, estaba dejado de lado. Mi generación fue la primera en ocuparse de ese tema. Luego se formaron otros. Incluso, yo me salí mucho de la formación estrictamente psicoanalítica. Usaba lo psicoanalítico, pero también las herramientas conductistas, cómo llegar a estratos intermedios… Después me retiré un poco de eso. Pero es un área en la cual habría seguido trabajando de no haber sido por el teatro. Por eso la llevé a él.

Y sí, creo que la sexualidad es una forma de conocer a la persona. El sexo y la muerte son los dos grandes temas en los que uno se pasa la vida. Dicen que a medida que se acerca la muerte, interesa menos el sexo. A lo mejor no es así, pero sí te va interesando la muerte. Porque nos va llamando la atención que hay algo al final del túnel.

***En* El Cristo** entrando en Bruselas *los personajes se refieren en múltiples ocasiones a la Palabra y a la Verdad. ¿Qué valor le concede a esos vocablos y cómo cree que se articulen en el discurso teatral latinoamericano contemporáneo?*

¡Qué pregunta más complicada, por Dios! ¿Cómo se te ocurre hacer esa pregunta? Eso da para una conferencia en Cambridge. Si en este momento hay algo complicado es hablar del discurso latinoamericano.

Recuerdo, cuando era joven, que existía un discurso latinoamericano. Los años sesenta fueron gloriosos. Yo leía *Casa de las Américas*. Después al discurso latinoamericano le pasaron por encima. En estos momentos lo que queda de él son trozos, retazos, fragmentos. Tengo la sensación de que es ahora cuando estamos saliendo de los ochenta y los noventa, que fueron la «balcanización» de América Latina. Nadie se enteraba de lo que pasaba en otra parte. Se perdió completamente el discurso latinoamericano y empezamos a ser habitados por esa cosa horrorosa que es la globalización, el error completo. Globalización significa «cometamos todos el mismo error», «tengamos todos la misma mente».

Eso, por suerte, se deshace luego en diversidades. De las cosas más divertidas que encuentro en lo latinoamericano está el jugar con las palabras. Qué significa en este país una cosa y cómo la misma palabra tiene significados totalmente distintos en el resto del continente. Uno se pregunta qué español hablamos. Y lo divertido es la diversidad. A mí me encanta perderme en los jardines del lenguaje. La palabra es un poema en sí. Cuando uno descubre las palabras secretas de un pueblo, las que solo son pronunciadas en ese país y que fuera de él no existen, uno dice: «Esas son las palabras clave de este país». En Chile tenemos palabras que en otro lugar no existen, por ejemplo «fome». Lo «fome» es aquello sin gracia, sin encanto, que define al chileno. Son las palabras que solo están ahí. ¿Y por qué aparecieron? Al final son restos mezclados.

Y en cuanto a la verdad…, eso está muy complicado desde hace mucho rato. Si alguien creyera en la verdad, me daría mucho miedo. Hay un viejo proverbio árabe –tenía que ser árabe el proverbio– que dice más o menos así: «Desconfía del que está muy seguro de sí mismo». Personas así, que tienen tanta confianza, tanta seguridad que no van a dudar, en realidad dan miedo. Porque la duda es el pensamiento.

Por eso uso el humor, la poesía; es donde el estatuto de la verdad se conserva en un estado más frágil. Nadie puede decir qué significa exactamente un verso. Los físicos lo descubrieron también: no hay teoría para lo exacto.

***¿Cómo** logra conjugar la múltiple condición de psiquiatra, actor, dramaturgo, director, narrador, ensayista y académico de la Universidad Finis Terrae?*

Gracias a Teresina Bueno, que me quiere y me cuida mucho, porque si no, me volvería loco. A veces la llamo muy angustiado, y no es broma. El gran problema mío es la ambición. A veces tengo ataques de angustia muy fuertes frente a la muerte. Hay algo fáustico en eso. Ciertamente, a mi

edad, luego de los cincuenta, uno siente que, o quieres morir, o quieres saberlo todo. Me he dado cuenta de que es algo que nunca pude parar. Hay cosas que yo dejé de hacer que por suerte las harán mis hijos. Yo dibujé, toqué instrumentos, estuve en grupos musicales, jugué fútbol; mal, pero jugué. A un hijo mío que está estudiando Psiquiatría le digo: «Vas a saber cosas que yo no alcancé a conocer; no voy a tener edad para escuchar lo que se descubrirá sobre el cerebro, sobre cómo se transporta la emoción».

Mi tiempo no me alcanza para leer todos los libros que quisiera. Me molesta la noche, me molesta que haya que dormir. Me perturba la música cuando estoy leyendo o comiendo porque me hace detenerme a escucharla. No me gusta que me pongan música de fondo. No entiendo a los que pueden hacer cosas mientras escuchan música. Y la experiencia amorosa es una de las pocas cosas que te alivian. Porque en el fondo lo que uno busca es saberlo todo a través de lo que más se parezca al amor.

Se conjuga, entonces, con rutinas tremendas. Se conjuga teniendo años en los que no he escrito nada y otros en los que escribo cuatro obras. Hay años de escritor, años de psiquiatra, años de publicista… He hecho muchas cosas, las más raras: he animado concursos de televisión, he sido *ghost writer* de programas repugnantes… Hay cosas que sí no he hecho. No me he prostituido…, sexualmente, digamos. Dicen que todo hombre tiene su precio, no lo sé.

***¿Regresa** a La Habana?*

Quiero volver para hacer un taller de reparación de obras dañadas. Un taller con obras que los dramaturgos no pudieron terminar. Es muy divertido. Requiere, cuando más, ocho dramaturgos con cierta experiencia. Traen la obra que no han conseguido concluir. Se trabajan tres horas por la mañana y tres por la tarde, durante cinco días. Se leen las obras, las ensayamos, las discutimos… A veces la solución se descubre el tercer día. Del total que llegan más del cincuenta por ciento salen reparadas, o si no, se descubre que la obra tenía otra obra interior. O suele suceder que hay un «quiste». Y un «quiste de escritor» puede ser el que se haya enamorado de una imagen y él es el único enamorado de esa imagen. Y esa imagen era el obstáculo. La sacas y la obra se dispara sola. «¿Qué hago con esto? ¡Es tan bonito!», te dicen. Y yo les contesto: «Guárdalo para ti, o dáselo a tu abuelita». Eso sucede mucho.

Acabo de hacer un monólogo. Es sobre la muerte de Cervantes. Tiene que ver con la agonía de la enfermedad de mi padre. Empecé a trabajar y me dije: «¿Qué estoy haciendo? ¿Voy a hablar como español en un monólogo de una hora? Eso va a ser aburridísimo». Probamos la obra, hicimos tres funciones con público y funcionó. Queremos traer ese monólogo a La Habana.

***¿Qué queda** de Marco Antonio de la Parra en cada novela, cada puesta en escena, cada texto teatral?*

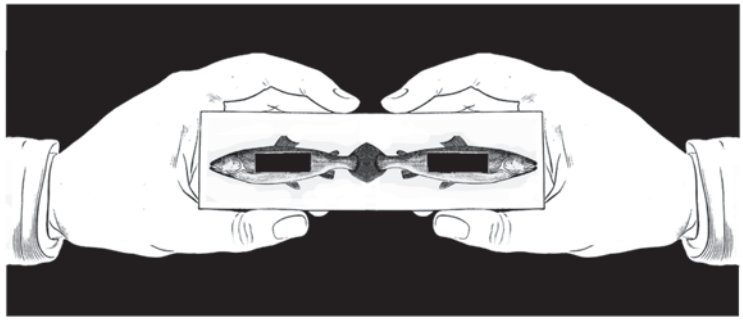
Me voy a poner romántico. Últimamente ando más optimista. Estoy enamorado y eso te levanta la vida. A lo mejor es por el peso de la edad. La escena, por ejemplo, es algo que te rejuvenece. No en el sentido de volver a los veinte, sino que uno como que es más pesado y cuando entra a escena se desprende del lastre.

En esos momentos uno siente que sucede algo por lo que valió la pena vivir. Es irrepetible. Y eso de que sea irrepetible me gusta mucho. Una de las grandes diferencias que yo tengo con León Cohen es que él siempre lleva una cámara de video a donde quiera que vayamos. Y graba todo. De hecho, no camina mirando la calle, sino la cámara, como un japonés.

Nunca llevo videograbadora a ninguna función. Nunca saco una fotografía. Antes de la función observo qué emoción tengo. Si no tengo emoción, tendré después. Sobrecogido veo qué energía tengo en el cuerpo y espero ver qué produce en la memoria.

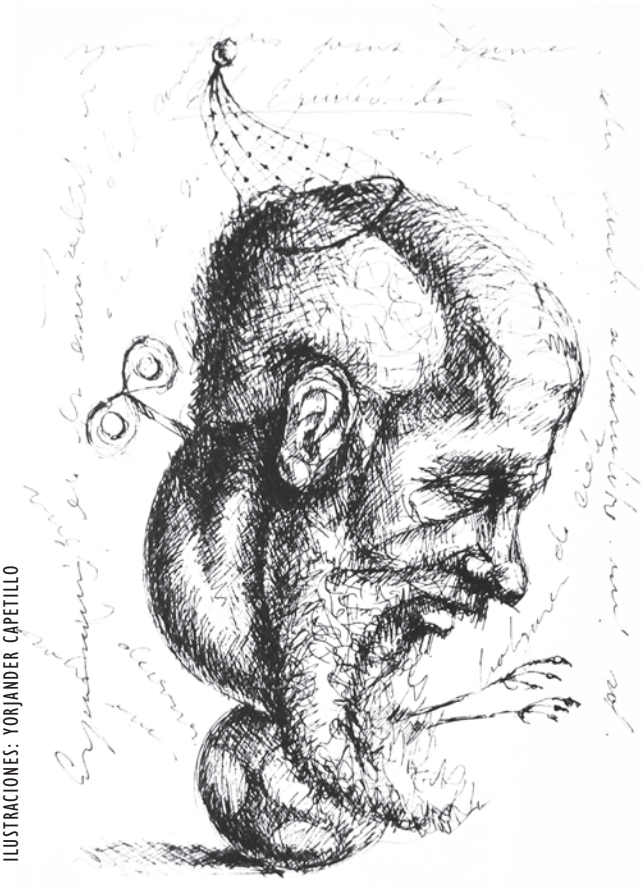
En el teatro nada está muerto. Lo muerto que entra al teatro, resucita. Cuando entra un muñeco, se vuelve vivo. Y si muere un objeto, muere un ser humano, muere lo vivo. Es muy extraño. Uno necesita morir antes. Generalmente, a mí me pasa que sobre el escenario tengo una angustia muy fuerte, una sensación como de querer estar en otra parte, de no querer entrar ahí. Y me sucede con todos los procesos creativos: uno va a morir. Vas a entrar en un área que no conoces. Y empieza la obra, la que sea. Y nunca es igual. Es un cliché, un lugar común, pero profundamente cierto.

Y eso es lo que me envicia con el arte: el desafío de la escritura. Cada obra es un desafío, un trabajo tremendo para llegar a la frase, una lucha como de gladiadores. La novela es tan atlética; es una lucha con el lenguaje, con la historia. Y cuando logro que un autor me haga sentir esa lucha cuerpo a cuerpo, me conmuevo de una manera impresionante.



NOTA

* Se refiere a la segunda función programada en La Habana, el jueves 18 de mayo de 2006, en la Sala Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes. *(N. del A.)*



ILUSTRACIONES: YORJANDER CAPETILLO

Sobre estudios de **performance** en América Latina*

Magaly Muguercia

DEBO HACER UNA PRIMERA aclaración de terminología. Hablaré aquí de *performance* en dos acepciones diferentes, pero que guardan entre sí una relación.

1. Hoy en día se denomina arte de *performance* a un género que, desde el teatro, las artes plásticas o la música, privilegia la producción de experiencia real más allá de la ficción. El arte de *performance* no quiere colocar al espectador frente a un objeto de arte para que lo contemple y lo interprete, sino que lo invita a cruzar, de manera literal, hacia un espacio y un tiempo especiales donde actores y espectadores se movilizan hacia afuera de sus comportamientos habituales.

Ha muerto recientemente el maestro catalán Ricardo Salvat. En reflexiones recientes este artista y pensador describía el siguiente *performance*:

> El espectáculo duraba unos treinta minutos. El público –veinte personas por pase– era encerrado en un enorme contenedor situado en la playa, al que se le llevaba con malos tratos como si fuera un inmigrante. Ya dentro del contenedor y a oscuras, el espectador se mezclaba con los actores sin saberlo. De repente, el que yo creí un espectador a mi lado se levantó y empezó a hacer todo un ritual de preparación de un terrorista suicida con fría decisión. Luego entraban los policías encapuchados y cacheaban a todos y cada uno de los espectadores. Se llevaban al terrorista. Alguien lloraba luego en una esquina. [...] De vez en cuando oías bellísimos poemas en árabe que una voz traducía como en un susurro. Experiencia terrible e impresionante...[1]

Señala el investigador mexicano Antonio Prieto Stambaugh:

> El gusto por el *performance* art está vinculado con el deseo de ver actos «reales», no sangre de utilería sino

> sangre real, no un actor que representa a un personaje, sino un artista que se compromete a sí mismo en un acto riesgoso.[2]

Reseña Prieto situaciones de *performance*:

> Una mujer baña a un hombre dentro de una tina de sangre, restriega su piel con un pulpo...
>
> Un hombre realiza un *picnic* en los pasillos de un aeropuerto internacional. Los policías le preguntan por qué hace eso y él contesta: «porque tengo hambre». Se lo llevan preso.[3]
>
> En Chile, los visitantes de una galería observan una juguera (Osterizer) llena de pececitos vivos. Tienen la opción de accionar el interruptor...

Marvin Carlson apunta que, en los años setenta y ochenta del siglo XX, el término fue usado por los teóricos, en esta primera acepción, para designar un teatro que «trataba lo experiencial como lo opuesto al aspecto discursivo del arte».[4]

En el arte de *performance* predomina, pues, una actitud que difumina o quiebra las fronteras que separan el arte de la vida y desafía al sujeto a intervenir en una experiencia de comportamiento real-extraordinario.

2. En la segunda acepción, *performance* se entiende como un principio de la cultura según el cual toda comunidad humana tiende a congregarse en algún espacio-tiempo enmarcado para desarrollar secuencias vivas de acciones que, sujetas a alguna pauta previa, desencadenan efecto significativos sobre la convivencia. Desde inicios de los años setenta el estadounidense Richard Schechner propuso el término *performance* para designar:

> un «amplio espectro» o *continuum* de acciones humanas que van desde lo ritual, el juego, los deportes, el entretenimiento popular, las artes escénicas (teatro, danza, música), y las acciones de la vida cotidiana, hasta la representación de roles sociales, profesionales, de género, de raza y de clase, y llegando hasta las prácticas de sanación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios y el Internet. […] La noción fundamental es que cualquier acción que esté enmarcada, presentada, resaltada o expuesta es performativa.[5]

Según esta definición de Schechner —quizás excesivamente amplia—, hay *performance* en las artes escénicas; pero también en una procesión religiosa, en los carnavales de Río, en un partido de fútbol y en otras mil actuaciones públicas o privadas, siempre que, mediante la presentación o exhibición del cuerpo, la actuación apunte a reforzar o transformar situaciones de existencia.

Desde estas dos acepciones del concepto *performance* —como arte y como principio cultural—, los críticos e investigadores del teatro hemos incorporado en los últimos veinte años una mirada que tiende a describir, en el teatro y en la danza, lógicas del cuerpo en movimiento que rebasan la constitución simbólica de la representación. Fuera del teatro, los estudios de *performance* registran la «teatralidad» generada por alguna zona de identidad social cuando esta proclama su estabilidad, su adaptación o su disidencia. Así, hoy en día son frecuentes los estudios sobre la presentación social (*performances* sobre la normalización o el conflicto) de sujetos sometidos a exclusión —pobre, mujer, indígena, negro, homosexual, joven, proscrito. En este sentido una mirada desde el *performance* observa cuándo y cómo, por ejemplo, determinadas identificaciones sociales reproducen el orden o se pliegan a él; cuándo y cómo ejecutan y confirman físicamente su adaptación a patrones de opresión y cuándo y cómo un determinado cuerpo social subyugado se labra un tiempo-espacio subversivo donde el orden cambia, aunque sea en un instante fugaz.

Naturalmente, son objeto frecuente de estudio las manifestaciones políticas públicas donde el grupo confirma o niega estructuras autoritarias. Y la antropología y la etnología

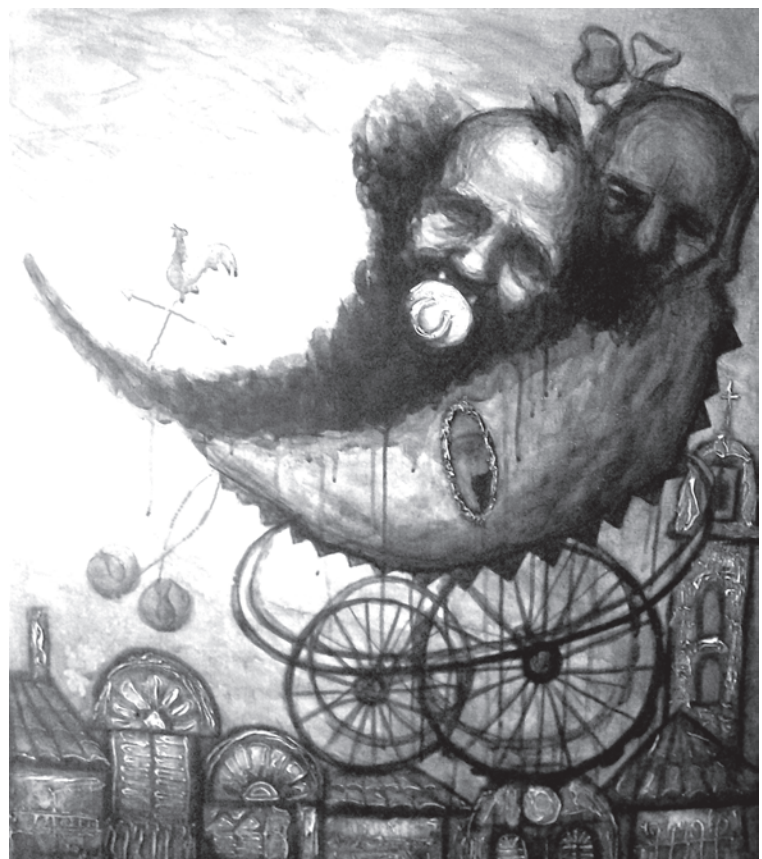
observan y describen manifestaciones como el juego y el ritual, donde se repiten secuencias fijas de acciones, y el comportamiento, eventualmente, se abre hacia una zona de indeterminación que escapa de lo estructurado y previsible.

En este sentido amplio del término *performance*, se pueden estudiar desde los rituales japoneses del té o la acogida al extranjero blanco en una aldea de Sudáfrica, hasta la tradición del encuentro en los cafés de Buenos Aires, los códigos espectaculares del narcotráfico y el terrorismo, o las formas casi danzadas de tránsito vehicular en las calles de Puerto Príncipe.[6]

América Latina elabora sus *performances*, en el teatro, en el arte, y fuera de ellos, sobre el paisaje más desequilibrado del planeta. Los elabora, en el arte, en una zona donde lo estético quiere derramarse hacia la vida o, en la vida, cuando una tradición repetida o un estallido contracultural manejan la estabilidad de las identificaciones o elaboran instantes utópicos contra abismos de desigualdad social, de discriminaciones y cohabitaciones obscenas. Una perspectiva de *performance* ayuda a describir, en la América Latina, estas identidades múltiples, partidas entre la energía y el discurso, entre la fuga y la pertenencia, entre la desobediencia y la parálisis.

En un espectáculo boliviano reciente, los *Fragmentos líquidos*, de Diego Aramburo (dirección de Alejandro Molina), el actor del personaje masculino se instala en un espléndido registro neutro, como si le hubieran enterrado la energía que, no obstante, sigue ahí; a cada tanto repite: «yo no tengo voz». Su juego alterna con la turbulencia de dos mujeres. Ejecutando su erotismo homosexual, ellas son el reverso de todas las prohibiciones que llevan inscritas en el color diferente de su piel (el tema racial es candente en Bolivia). Yo le decía al director: no caracterices, no digas con ropa y pelucas, no trates de aclarar excesivamente el hilo narrativo. Aquí la diferencia está dando gritos en el color y los músculos visibles de esas actrices, en el combate y el encuentro de sus deseos. Solo pon más luz y huye de la redundancia. Allí, en el plano de *performance*, se establecía un triángulo: palabra poética del autor, vitalidad beligerante de las mujeres, trabajo de un actor con la neutralidad aparente. El actor que se mantiene adentro, solo, cortado.

Me ha parecido útil intentar un breve recuento de investigadores, teóricos y críticos latinoamericanos que hoy en día introducen en sus análisis la perspectiva epistemológica de *performance*. En esta ocasión no me referiré a los estudiosos de América Latina y lo latino desde los Estados Unidos. Pero es preciso recordar que en ese país alcanzó su definición inicial el arte de *performance* en los años sesenta, y que también allí aparecieron, por esta misma época, estudios pioneros sobre los *performances* sociales. La universidad de Nueva York (NYU) fue la primera en el mundo en crear un departamento de *Performance Studies* hace más de veinte años, dirigido por Richard Schechner. Y en 2000, adscrito a este departamento, se fundó el Instituto Hemisférico de *Performance* y Política, que dirige Diana Taylor. La función de este Instituto es, precisamente, hacer de puente entre artistas y estudiosos de *performance* radicados en las dos geografías, y estimular sus prácticas.



Tampoco incluyo en esta primera incursión los aportes teóricos realizados por los artistas latinoamericanos de teatro y de danza. Mucho han contribuido ellos a sugerir lógicas políticas nuevas, no ideológicas, que han descubierto al investigar con sus actores desempeños corporales alternativos que afectan una situación de grupo. Pienso en Eduardo Pavlovsky o en Ricardo Bartís en la Argentina; o en Antonio Araujo, pero también en Augusto Boal o Antunes Filho, en Brasil; o en los chicanos Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, en Rosa Luisa Márquez y Martorell, en Puerto Rico, o en Víctor Varela, Carlos Díaz y Marianela Boán, en Cuba (y fuera de ella); en las teorizaciones de Miguel Rubio y Mario Delgado, de Santiago García, Samuel Vázquez o Cristóbal Peláez en Perú y Colombia. Decenas de artistas latinoamericanos han contribuido en la segunda mitad del siglo XX a formar el campo teórico de esta reflexión. Sin ellos, los estudiosos no dispondríamos de algunas finas distinciones, experiencias vividas, y categorías para pensar el aspecto performativo del teatro.

En este bosquejo me restrinjo al trabajo de algunos investigadores y académicos en tres países.

Brasil descuella por la variedad y calidad de miradas que analizan hoy aspectos específicamente performativos en el teatro y fuera de él. En el ámbito de la teatrología, el director e investigador André Carreira ha venido elaborando, desde hace más de una década, estudios sobre las modalidades de teatro popular, teatro de calle y la constitución del grupo teatral a lo largo de la historia de la escena brasileña del siglo XX. Los estudios de Carreira se distinguen por la discusión teórica de aquellos aspectos donde el teatro, en Brasil, se mide con espacios no tradicionales, con la participación comunitaria y las disposiciones específicas del cuerpo del actor que se ocupa en estas zonas de la experimentación teatral. Sus ensayos «El riesgo como un camino material para explorar la teatralidad»,[7] su «Delimitación del concepto de teatro callejero», «Sobremodernidad y No-Lugares: el teatro callejero como resistencia»[8] o el más reciente «Teatro como invasión»[9] nos revelan conexiones esenciales entre formas de exposición física extrema, ocupación del espacio de la ciudad y estrategias teatrales que crean enclaves de resistencia cultural en toda la geografía del enorme país.

La historiadora y crítica Silvana García, en sucesivos estudios sobre el Teatro da Vertigem de Antonio Araujo y la Compañía San Jorge de Variedades, examina lo político como re-situación del público sobre espacios conflictivos reales de la ciudad de Sao Paulo: una cárcel, el lecho y las orillas del contaminado río Tieté, y un albergue público de la ciudad. «Heridas de la ciudad expuestas», dice ella, donde los espectadores no son convencidos de nada sino sometidos a una vivencia en la pobreza y la marginalidad. Destaca García:

> la contaminación del trabajo [teatral] por una realidad que no admite ser solo representada: ella quiere estar allí presente y se impone, creando una sobre-realidad, una hiper-realidad que se constituye en el acto.[10]

Para la investigadora esta presencia del espectador en el espacio ajeno debe ser pactada. Pero una vez establecido el pacto, no hay marcha atrás. Es necesario navegar en el sucio río para hacer parte de la escenografía. Y es preciso, eventualmente, interactuar con la «interferencia», con la reacción imprevisible que viene de los presos, de la periferia, de los marginados.

Según Silvana García estos espectáculos se caracterizan porque:

> no hay intención de determinar la conciencia social del espectador, tampoco se pretende que el espectador integre una comunidad ideológica cómplice. Lo que es de la naturaleza de esa experiencia es la posibilidad de, efectivamente, experimentar el desplazamiento, experimentar el lugar de la exclusión, el lugar marginal, el lugar donde el Brasil se vuelve problemático.[11]

Destaco la existencia en Brasil de varias agrupaciones de investigadores en la línea de estudios de *performance*: en Bahía, por ejemplo, funciona el Grupo Interdisciplinario de Investigación sobre contemporaneidad, imaginario y teatralidad (GIPE-CIT), dirigido por el profesor Armindo Bião, con sede en Bahía, o el Grupo de Estudios de *Performance*, coordinado por Zeca Teixeira en Río de Janeiro.

Armindo Bião, junto con Chiristine Greiner, fue promotor y editor, en 1998, del libro *Etnoescenología: textos selecionados*;[12] más recientemente colaboró en la confección del volumen *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*.[13] En su introducción a *Etnoescenología* Bião subraya los orígenes múltiples de la nueva disciplina y su conexión con los *Performance Studies* anglosajones. Fundamentando su propia postura teórica y la extensión que él concede a la etnoescenología, precisa Bião:

> Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocenologia), mas que não são áreas de conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relative indistinção corporal comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados e objeto desta almejada cenologia geral, hoje denominada temporariamente etnocenología.[14]

Como era de esperar, el área de estudios brasileños sobre danza hoy forma parte importante de esta nueva perspectiva teórica. Igualmente los estudios etnológicos sobre la presencia africana e indígena en la cultura nacional.

La investigadora Leda Martins, con su libro *Afrografias da memoria*,[15] inició hace quince años indagaciones sobre rituales afrobrasileños en los que tomó como eje la categoría de la «encrucijada»:

> O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.[16]

La encrucijada presupone la interacción de reinos diferentes: «vivos con muertos», «natural con sobrenatural», «cósmico con sociedad» y en los estudios latinoamericanos ensanchan la comprensión de los regímenes de mestizaje, hibridación y cruces de culturas y la manifestación de estos en términos de ejecuciones corporales. Una investigación más reciente de Martins versa sobre los «*Performances* del tiempo y la memoria»,[17] donde argumenta la constitución curvilínea del tiempo y el espacio propia de las culturas africanas e incorporada a los rituales de congados en el nordeste brasileño. En este tiempo, el «tiempo espiral», la coexistencia del ya y el todavía se presuponen, y predomina el principio de reversibilidad de la experiencia propio de un tiempo no lineal.

Los trabajos de la imaginación filosófica y etnológica de Leda Martins proporcionan criterios novedosos para identificar, en campos de pensamiento social, religión, política y artes escénicas, principios performativos que responden a matrices de pensamiento no occidentales.

Crucemos la frontera hacia Argentina. Allí rescato con énfasis la reflexión de directores y dramaturgos que, en los últimos veinte años, conforman lo que Jorge Dubatti ha llamado el «teatro de la postdictadura». Aprecio las prácticas y el pensamiento de un teatro que ha desplegado, desde diferentes poéticas, un principio de restauración de la memoria histórica. Allí creo que se activa una ética que bebe en Foucault, Deleuze y Guattari —trabajo en lo micropolítico y construcciones de subjetividad alternativa. Este acento aparece explicitado en artistas como Eduardo Pavlovsky[18] y Ricardo Bartís,[19] al formular sus poéticas de la «actuación de estados», y también en pensadores como Jorge Dubatti.

En su *Filosofía del teatro*[20] Dubatti defiende una tesis sobre la «matriz de la teatralidad», donde el teatro se define esencialmente como acontecimiento. Así, el hecho escénico reuniría una tríada de sub-acontecimientos: el convivial, el poético y el «expectatorial». Se entrelazan en el teatro y actúan al unísono un cuerpo de la presencia y la compañía (el convivio), un cuerpo poético que inventa mundos simbólicos, y un cuerpo de la percepción que el espectador devuelve a manera de participación. Para Dubatti, de nuevo, como en Brasil, es central la experiencia de lo político y ético en el teatro, y esta reside, para actores y espectadores, no en lo ideológico sino en una formación de cuerpo movilizado sobre algún espacio efímero alternativo a las hegemonías.

Las teorizaciones de Dubatti están ampliamente sustentadas en análisis de prácticas artísticas concretas de los últimos veinte años en Argentina que producen una salida de lo performativo hacia lo micropolítico. Dubatti establece como rasgo central de los teatros experimentales de la postdictadura «una ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas»[21] que él ilustra en sus estudios sobre las poéticas de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Mauricio Kartun y otros representantes de una «contracultura» teatral. En esta se investiga la actuación de «estados», donde la teatralidad se vive como una ética del cuerpo, en enclaves producidos «fuera» y a contrapelo de la ciudad autoritaria.

Por último Dubatti se refiere a la performance fuera del arte y habla sobre una teatralidad que «derrama en la actividad social»:

> [...] una teatralidad des-definida, la liminalidad entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión... Una teatralidad extendida, diseminada, que convierte a la Argentina de la Postdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse.[22]

En esta vertiente de la teatrología, debo mencionar los acercamientos tempranos de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima al tema de los lenguajes no verbales en el teatro argentino[23] y, actualmente, llamar la atención sobre los estudios de Norma Adriana Scheinin[24] sobre teoría del cuerpo y la nueva mirada crítica en el teatro a la luz de los enfoques de performance.

Una última nota sobre Argentina: es apreciable la gravitación sobre investigadores y artistas argentinos del pensamiento de Beatriz Sarlo, una figura que marca pauta en ese país en teoría literaria y estudios de la cultura. Se siente en ellos la deuda con esta persistente reescritora de la memoria, interesada en distinguir las huellas de la política en los cuerpos y en los vericuetos donde la cultura contemporánea ensaya, como ella ha señalado, la formación de nuevas subjetividades.

Otra área del pensamiento sobre *performance* en Argentina está referida a estudios sobre la espectacularización de lo político. La vida dictó este derrotero en otros tiempos, cuando la dictadura torturaba y desaparecía, y las Madres de la Plaza de Mayo iniciaron aquella ronda solemne y peligrosa que durante años encarnó la voz pública contra el régimen. Después vinieron los cacerolazos y el memorable evento del Teatro Abierto, gigantescas *performances* de la ciudad contra el silencio impuesto; y más tarde, con la democracia, el movimiento de HIJOS con su teatro por la identidad, las congregaciones de piqueteros durante la gran crisis de 2001 y 2002 y los escraches. Estos últimos son actos de repudio espectaculares contra figuras del antiguo régimen militar o contra los nuevos depredadores. A este propósito quiero mencionar los estudios de Ana Longoni y en particular su investigación sobre «El siluetazo y su legado».[25]

A principios de los ochenta, en la dictadura militar, se pintaba sobre papeles la forma vacía de un cuerpo a

escala natural. Esas siluetas amanecían pegadas a los muros de la ciudad para darle presencia acusadora a los desaparecidos. Longoni contrasta la solemnidad de los *performances* políticos en dictadura con el espíritu carnavalesco de los escraches que surgieron después, en los años noventa. Estos están animados por agrupaciones de jóvenes artistas plásticos. Los escraches cercan y apuntan hacia aquellos espacios de la ciudad donde persiste la memoria o la persona real del genocida. En este procedimiento performativo de revelación de lo oculto, el espacio es cercado y se produce, además, una provocación visual mediante el empleo de grandes muñecos, máscaras y disfraces.

La tercera estación de este sumario es México. Como Argentina y Brasil, México es tierra de vida teatral intensa y legendarias turbulencias políticas, desde la Revolución Mexicana hasta los *performances* zapatistas de la década pasada. Único país latinoamericano con fronteras con los Estados Unidos, su imaginario político está marcado por la tensión entre el nacionalismo mexicano y el éxodo masivo de los pobres hacia el norte, la tierra de promisión. México posee, además, ancestro indígena poderoso que se entrelaza con el legado europeo y una tradición en estudios de antropología y pensamiento sobre la cultura caracterizados por su particular aliento poético.

Hoy en día el antropólogo Roger Bartra, el sociólogo y antropólogo argentino Néstor García Canclini, establecido en México, y el escritor Carlos Monsiváis se cuentan entre los principales productores de visiones teóricas de la mexicanidad postmoderna y sus rituales. Se debe a Monsiváis *Los rituales del caos*,[26] un clásico para estudiosos de la performance cultural en cualquier latitud. Los mexicanos cuentan, además, con las investigaciones precursoras de Gabriel Weisz en torno al cuerpo. Este camino se abrió con su libro *El juego viviente*,[27] de 1986, y se ha actualizado en su obra más reciente, *Cuerpo y espectros*,[28] de 2005.

En el área de los estudios teatrales desde la perspectiva que estamos subrayando es imprescindible el nombre de un académico joven: Antonio Prieto Stambaugh. Este teórico y animador de los estudios sobre *performance* es el conductor del sitio de Internet «Performancelogía».[29] Allí puede leerse su «Pánico, *performance* y política. Una historia sobre cuarenta años de arte de *performance* en México». Prieto traza allí la trayectoria de una vocación mexicana de arte no objetual, cuyo origen temprano él sitúa en los años sesenta, con el teatro pánico de Alejandro Jodorowski y las acciones de Juan José Gurrola. Para Prieto, el arte de performance reverdece en el México de los años noventa, con una generación donde destacan Jesusa Rodríguez y Astrid Haddad, cultivadoras del llamado «cabaret político», especie de encarnación postmoderna de la revista política mexicana que dominó en las primeras décadas del siglo xx.

Prieto coincide con sus colegas latinoamericanos en subrayar unos cambios en la noción misma de lo político en los nuevos géneros del arte:

> A diferencia de lo que sucedía en algunas corrientes plásticas y escénicas de los sesenta y setenta, [hoy] los artistas no-objetuales se resisten a hacer de su obra un enunciado político abierto y efectúan más bien un replanteamiento de lo político desde una óptica no partidista [...] que centra su atención en los problemas de la representación y la autoridad.[30]

También en México se destacan los trabajos de la investigadora cubana Ileana Diéguez, radicada en aquel país desde hace casi dos décadas. En su reciente libro *Escenarios liminales*,[31] esta teatróloga ha ofrecido un panorama particularmente sensible sobre lo que ella percibe como acciones espectaculares de frontera, donde se cruzan disciplinas y territorios, tanto en México como en otros países latinoamericanos. Combinando la noción de «liminalidad» tomada del antropólogo estadounidense Víctor Turner, y la idea de «teatralidades» que operan en la cultura más allá de las artes escénicas —en la línea de pensamiento que iría del pionero del ruso N. Evreinof hasta las tesis del chileno Juan Villegas, entre otros—, Diéguez describe estas *performances* híbridas dispersas por el continente, en dramaturgias y puestas en escena, pero también formas de pedagogía y política opositoras, o las creativas manifestaciones callejeras en el DF contra el fraude electoral. Así describe Diéguez su perspectiva teórica:

> Me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como situación en la que se entretejen experiencias estéticas, políticas y éticas. Las prácticas liminales, aun cuando se trata de construcciones desde el arte, se arriesgan a intervenir en los espacios públicos, insertándose en las dinámicas ciudadanas, exponiéndose a ser contaminadas o atravesadas por los acontecimientos de lo real. O se generan colectivamente, fuera de la esfera artística, trascendiendo la di-

mensión contemplativa, y más allá incluso de propiciar una estética de la participación ponen en acción «utopías de proximidad».[32]

Como los anteriores estudiosos, Diéguez reconoce la investigación de nuevas claves de lo político, propias de un cambio cultural, en estas experiencias que no enarbolan ideología y discurso, sino ejercicio en términos concretos corporales de «subjetividades utópicas pero esencialmente subversivas».[33]

Mi última estación es Cuba, mi país.[34] La cultura cubana está atravesada por una intensa experiencia política revolucionaria, desde sus luchas por la independencia hasta el socialismo. Ha brillado por la libertad de sus pensadores y artistas en la elaboración atrevida de visiones sobre lo nacional, ámbito recurrente y obsesivo en nuestro imaginario. Los primeros estudiosos de nuestro ancestro africano fueron pioneros de la etnología moderna en la América Latina. Pueblo con vocación de danza, música y espectáculo, al menor pretexto los cubanos se congregan y mueven el cuerpo con fruición. Decimos que nos da lo mismo «un homenaje que un escándalo», quizás para significar esta prontitud a movilizarnos y ofrecernos con desenfado en espectáculo, así en la vida pública como en la privada. En Cuba, debo agregar, se fundó, en 1977, la primera facultad latinoamericana donde se estudió teatrología como una especialidad universitaria.

Sin embargo, en el día de hoy es relativamente poco frecuente la perspectiva de *performance* en el pensamiento social y en la teatrología.

La excepción brillante es la teatróloga Inés María Martiatu, que en su incansable investigación ha venido combinando la teoría del teatro, la antropología cultural y la etnología para rescatar los elementos de ritual y mitologías de origen africano en el teatro cubano y caribeño. Su libro *El rito como representación*[35] es una colección de ensayos sobre la presencia de cultos de santería, Palo Monte, vodú y espiritismo en la dramaturgia y en la escena cubanas. Allí ha estudiado también la actuación del poseso en los cultos, así como la presencia de las fiestas tradicionales populares en algunas prácticas teatrales. Su libro más reciente, *Wanilere Teatro*,[36] agrupa textos teatrales que incorporan a su estructura rituales de tradición yorubá, bantú, abakuá, vodú y espiritista. Según la autora, la teatrología cubana y la crítica artística y literaria

> habían olvidado, marginado o excluido y hecho poco menos que invisible la importancia de estos temas en el imaginario cultural y teatral cubano.

No ha visto la luz en Cuba un volumen publicado en coedición, en España y Alemania, en 2003: *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*,[37] recopilación al cuidado de la investigadora Beatriz Rizk, colombiana radicada en los Estados Unidos y la teatróloga cubana Yana Elsa Brugal.

Fuera del teatro, en el área de los estudios culturales y la etnología, Lázara Menéndez ha mantenido una reflexión polémica y esclarecida sobre los elementos de origen africano en nuestra cultura y las operaciones hegemónicas de antes y de ahora que tienden a ignorar, tergiversar o desacreditar las creencias y conceptos que vienen de nuestro componente negro y popular. En un trabajo reciente Menéndez ha analizado, por ejemplo, la exclusión sistemática de imágenes de santería en la televisión cubana. La incisiva investigadora aclara con prudencia:

> No nos consta que exista una voluntad de desestimar los enclaves conceptuales que emanan de las religiones cubanas, pero de hecho se omiten resultados importantes de las investigaciones realizadas.[38]

Los estudios cubanos reseñados están concentrados, como se ve, en el área de la etnología y la problemática de lo negro y sus marginaciones en Cuba. La teatrología y otros campos de las ciencias sociales permanecen muy parcos. *El escándalo de la actuación* (1997), de quien escribe estas líneas, está dedicado a una experiencia sobre *performance* y pedagogía alternativa con grupos cubanos adultos. Agotó en pocos meses su pequeña edición y no ha sido reeditado. *El cuerpo cubano. Teatro performance y política*,[39] de 2005, también de mi autoría, tiene una edición digital en Argentina y no se ha publicado en la Isla.

Creo que este vacío obedece a una dificultad muy puntual que afecta a todo el pensamiento social cubano, pero que pesa doblemente sobre los estudios de *performance*. En ellos es central la necesidad de analizar explícitamente la experiencia del cuerpo social en zonas conflictivas de implicación política. En lo macropolítico, se trata de identificar la elaboración performativa de tensiones con el discurso oficial y con los controles institucionales dominantes. En lo privado o micropolítico, hay que describir obediencias y adecuaciones a la hegemonía y también la proliferación de invenciones populares de resistencia y oposición. La vida cubana está llena de un teatro cotidiano donde se hacen visibles la actuación de conflictos en el cuerpo social y también la puesta en cuerpo de utopías persistentes de igualdad y libertad generadas por nuestra cultura socialista. Las invenciones populares en esta zona resultan tan divertidas por momentos como tragicómicas y desgarradas. En particular en la teatrología cubana, otrora sagaz, el síndrome esópico (la no explicitación del sentido político) se ha vuelto empobrecedor: evadir los datos concretos del cuerpo social y sus tensiones, acaba por congelarnos en una metafísica del «ser cubano», que relega a las entrelíneas la descripción de las opresiones y la subjetividad transgresora puestas en cuerpo por bailarines, coreógrafos, dramaturgos, actores y directores.

NOTAS

* Ponencia presentada en el Seminario de teatrología «Encrucijadas del teatro latinoamericano actual», realizado en el marco del VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 16-26 abril de 2009.

1 Ricardo Salvat: «El retorno del teatro político. El renacimiento de las aportaciones de Piscator», en *Conjunto,* n. 133, La Habana, 2004.

2 Antonio Prieto Stambaugh: «En torno a los estudios del *performance*, la teatralidad, y más. (Notas para una conferencia)», CRIM, 13 de septiembre de 2002.

3 Antonio Prieto Stambaugh: «Pánico, *performance* y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México», <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/pnico-performance-y-poltica-antonio.html>(ca. 2001).

4 Marvin Carlson: «Theories of drama, theatre and performance», en *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford, 2003, Tomo II, p. 1359.

5 Richard Schechner: *Performance Studies. An Introduction*, London & New York, Routledge, 2002, p. 2.

6 Recuerdo aquí un libro precioso: *Dans la splendeur d'un après-midi d'histoire* (Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1996), del antropólogo francés, recientemente fallecido, Gérard Barthélémy, en su capítulo dedicado al tráfico en Puerto Príncipe.

7 André Carreira: «Risk As a Material Path to Explore Theatricality and Brazilian Contradictions: A Reply to William Stanton», TDR (EEUU): *The Drama Review*, Volumen 46, n. 4, Winter 2002.

8 André Carreira: «Sobremodernidad y No-Lugares: el teatro callejero como resistencia», en *Conjunto,* n. 134, La Habana, 2005.

9 André Carreira: «Teatro de invasão. Redefinindo a ordem da cidade», en Evelyn Furquim Werneck, *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, pp. 67-78.

10 Silvana Garcia: «Teatro político. Anverso y reverso», en *Territorio teatral* (Argentina), n. 1, mayo de 2007: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/02.pdf>

11 Ídem.

12 Christine Greiner y Armindo Bião, Sao Paolo, Anna Blume, 1998, p. 8.

13 Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Claudio Cajaiba y Renata Pitombo: *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade,* Sao Paulo, Anna Blume, 2000.

14 Christine Greiner y Armindo Bião: ob. cit.

15 Leda Martins: *Afrografias da Memória. O Reinado do Rosário no Jatobá*, Belo Horizonte, Perspectiva/ Mazza, 1997.

16 Id, p. 28.

17 Leda Martins: «Performances do Tempo e da Memória: os congados», *Revista de Teatro, Crítica e Estética* (Río de Janeiro), n. 12, 2003.

18 Ver Eduardo Pavlosvky, *La ética del cuerpo;* y Pavlovsky, Kesselman y de Brasi, *Escenas multiplicidad*.

19 Ver Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

20 Jorge Dubatti: *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

21 Jorge Dubatti: «A propósito de los veinticinco años de historia», octubre de 2008, <http://www.teatroenlaargentina.com.ar/index.php/ensayos-y-estudios/48-a-proposito-de-los-25-anos-de-historia-html>

22 Jorge Dubatti: «Por qué hablamos de Postdictadura.1983-2008», <http://www.salta21.com/spip.php?article1348>

23 Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima: *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Publicaciones Universidad de Buenos Aires, noviembre de 1997.

24 Norma Adriana Scheinin: «Hacia una actualización de la mirada crítica del fenómeno teatral», en *Telón de fondo* (Argentina), n. 3, julio de 2006, <www.telondefondo.org> y «La demasía del cuerpo: un abordaje de la teatralidad», en *Telón de fondo* (Argentina), n. 2, diciembre de 2005.

25 Ana Longoni: «El Siluetazo y su legado», en *El siluetazo*, introducción de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, Buenos Aires, 2006.

26 Carlos Monsiváis: *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 2001.

27 Gabriel Weisz: *El juego viviente*, México, Siglo XXI, 1986.

28 Gabriel Weisz: *Cuerpos y espectros*, México, UNAM, 2005.

29 Antonio Prieto: «Performancelogía», <http://performancelogia.blogspot.com>

30 Antonio Prieto: «Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México», en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/pnico-performance-y-poltica-antonio.html>

31 Ileana Diéguez Caballero: *Escenarios liminales. Teatralidades, perfomances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

32 Ileana Diéguez: «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», 2009, en <http://artesescenicas.uclm.es>

33 Diéguez: «Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales», en <www.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/edicion1/uno>

34 La autora ha residido en Argentina y Chile, en los últimos cinco años.

35 Inés María Martiatu: *El rito como representación*, La Habana, Ediciones Unión, 2000.

36 Inés María Martiatu: *Wanilere teatro*, La Habana, Letras cubanas, 2005. El *wanilere* (o güemilere) es la principal fiesta ritual de la santería; tiene carácter público e incluye la danza.

37 Yana Elsa Brugal y Beatriz Rizk: *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003.

38 Lázara Menéndez: «Kinkamaché to gbogbo oricha Folé owó, folé ayé, folé aché», en *Territorios religiosos y desafíos para el diálogo*, Aurelio Alonso,(Compilador), Buenos Aires: CLACSO, febrero de 2008.

39 Magaly Muguercia: *El escándalo de la actuación*, La Habana, Editorial Caminos, 1997. *El cuerpo cubano. Teatro, performance y política 1992-2005*, Buenos Aires, 2007, libro digital, en <www.celcit.org.ar>

Teatro y experimentación, centro y periferia:

los discursos de la escena latinoamericana actual

Raquel Carrió

ILUSTRACIONES: RAFAEL TRACTER

EN REALIDAD, ESTA INTERvención, más que una ponencia, quiere ser una introducción al tema que nos convoca. Cuando Rossana Iturralde, directora de la Corporación Tragaluz, y del Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito, me habló de un posible Encuentro de críticos e investigadores en el marco del festival, no pensé en temas sino en personas: pensé en Beatriz Rizk, en Lola Proaño, en Ileana Diéguez, y en tantos otros investigadores que a lo largo de los años han ido escribiendo lentamente, con paciencia y dedicación, a veces fragmentariamente, pero siempre con el extraño rigor que da la fe, las páginas que recogen esa también fragmentada, contradictoria, y a veces desconocida historia del teatro en América Latina.

Pero para decirlo de una vez, pensé también en Santiago García, en Antunes Filho, Osvaldo Dragún, Vicente Revuelta, Miguel Rubio, Flora Lauten, Andrés Pérez, Arístides Vargas, César Brie, y tantos otros directores, dramaturgos y actores para quienes la investigación –no solo la académica o la historiográfica– ha sido el instrumento fundamental para penetrar los difíciles vínculos y relaciones encubiertas tras siglos de historia no siempre bien contada.

Que la historia del teatro no es solo la que revelan las obras escritas o los grandes sucesos recogidos por la crítica y la prensa en cada época, es ya un lugar común de los estudios teatrales. Pero ¿cómo se reconstruye, o se imagina, lo perdido, lo fugaz, la vida inestable y trashumante de los grupos, las compañías, la gente de teatro que en las condiciones más difíciles, a veces sin espacio, sin fijación en la escritura, sin crítica y sin prensa que re-

coja la experiencia, *ha hecho el teatro* que intentamos analizar y describir?

Hace falta un sólido ejercicio de la imaginación para trazar las rutas, la rara geografía de un arte que ha vivido casi siempre del cambio, la fugacidad, y que básicamente pervive en la memoria –selectiva, como lo es siempre la memoria– de sus protagonistas y sus espectadores.

Pero esta *precariedad del ser* es lo que le ha dado al teatro un raro don de sobrevida. Pese a la invasión de otros medios (del cine o la televisión al DVD y todas sus variantes), y pese a que el teatro, en proporción inversa a la riqueza tecnológica, es cada día más pobre, resulta que –especialmente a través de la obra de los grandes reformadores y las investigaciones de la escena durante el siglo XX– resulta que el teatro (como lo han redefinido Brook, Grotowski, Barba, García, Boal, y muchos de nuestros creadores), ha cobrado en el transcurso del siglo una fuerza, una entereza, y una (o muchas) *formas de relación con el espectador*, que hace verdaderamente necesario pensar *cómo ha sobrevivido*, *cómo ha creado una forma peculiar de memoria (del oficio, y las funciones del oficio)* que nadie duda ya no solo de su utilidad social o su belleza –su *dulce et utile* más antiguo– sino también de su capacidad de crear, en el imaginario de sus espectadores, algo equivalente a lo que fuera en la antigüedad esa extraña relación entre imagen y verdad, realidad que es siempre confusión y extrañeza, comprensible solo a partir de la comunicación *emocional* entre el público y la escena.

Sin embargo, es difícil pensar que uno investiga este curioso componente emocional. Es más seguro pensar que investiga temas, hechos históricos, reflejos de la realidad, y cosas parecidas. Pero no es cierto. Digamos que esa es la *materialidad* de lo que buscamos. Digamos que yo cuento o *veo* que alguien cuenta una historia ocurrida ayer o en el siglo pasado, o antes de la conquista, etcétera. Pero lo que investigo no es la historia en sí, sino el conjunto de relaciones *secretas, sumergidas*: las *emociones verdaderas* de esos hombres y mujeres que atravesaron un paraje de sombras (da igual cual fuera el espacio) y que *alguien* –el actor, el director, el dramaturgo– *iluminó* para que fuera comprensible desde *su* contemporaneidad.

Más allá de las diferencias de *métodos* y *sistemas*, es lo que relaciona orgánicamente las poéticas de Brecht, de Stanislavski, de Buenaventura o de Boal. Es *hacer visible lo invisible* (una expresión de Peter Brook): *revelar una condición extrañada a través de una cualidad extrañante*.

Puede ser a través del *sí mágico* o la *distanciación*, del entrenamiento o la improvisación, del texto o del silencio, de la parodia o la provocación; pero en todos los casos, lo que buscamos son las vías (diversas en cada tiempo y espacio) de alertar y *activar* la emocionalidad del espectador.

De allí que el *problema del lenguaje* haya sido esencial para todos los creadores en cualquier latitud. Obviamente, los métodos, técnicas y sistemas responden a condiciones específicas; surgen de condiciones particulares y se van modelando y reformalizando en función de experiencias concretas.

La pregunta sería: ¿son *trasladables*? ¿Puede aplicarse la experiencia –recogida como reflexiones escritas, como consideraciones de método y operaciones técnicas– de Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Brook, Barba, y otros, a las complejas realidades y relaciones, por ejemplo, de América Latina y el Caribe?

Todos sabemos que sí, que en gran medida sí. Que se hizo mucho y muy buen teatro en América Latina en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo partiendo de las investigaciones –no de las simplificaciones– de Stanislavski; como también que en los sesenta y los setenta las lecturas de Brecht, Artaud, Meyerhold, o las experiencias del Teatro Laboratorio de Grotowski o del Living Theatre y otros grupos, funcionaron como un estímulo –y a veces por qué no, como un modelo– para la exploración de nuevas vías de comunicación y lenguajes escénicos.

Claramente, desecho de plano el manido tema de las influencias y los mimetismos. Solo en el mal teatro las influencias son visibles. Porque en el buen teatro han sido *asimiladas* de manera creativa. Y entonces ya no son *influencias* y mucho menos *copias*: entonces son las necesarias *interrelaciones* de un arte cuyo oficio es milenario, que no se inventa de la nada, sino que tiene detrás siglos de tradiciones *interactuantes*.

Subrayo *interactuantes* porque no conozco ninguna cultura que responda –como a veces imagina cierto pensamiento eurocentrista– a un *único canon* de expresión.

Ni siquiera el teatro clásico griego –modelo por muchas razones de escritura y representación– escapaba en su tiempo a ser el resultado, más o menos armónico, de *cruces culturales* que, ya desde entonces, conformaban las culturas de las ciudades-estados. Y si no lo eran los griegos de la Antigüedad, como tampoco lo eran los isabelinos del Renacimiento, ¿por qué tendríamos que ser *teatralmente puros* nosotros que recibimos tantas visitaciones europeas, africanas, asiáticas y de todas partes?

De hecho, cuando hablamos de *sincretismo, transculturalidad, multiculturalidad*, etcétera, hablamos de un fenómeno que no inventamos nosotros y que menos todavía nos corresponde de una manera exclusiva, aunque, afortunadamente, nos empeñemos en aceptarlo como un *valor* cultural y no como un defecto.

Y creo que aquí llegamos al punto de mayor interés. Porque es precisamente esa voraz, y casi endiablada capacidad de *asimilación* –para producir un fenómeno *diferente*– lo que nos distingue en el orden de las producciones culturales.

Basta visitar, aquí en Quito, en *la mitad del mundo*, la Capilla del Hombre y la pintura de Guayasamín, para verlo con claridad. Pero en el teatro a veces las relaciones, los vínculos *intertextuales,* se hacen más difíciles. Quizás porque le pedimos a la escena, e incluso a la escritura dramática, una especie de *fidelidad reproductiva* con respecto a la realidad –o al supuesto referente real– que no le corresponde.

Es un tema baldío. Porque si fuéramos a los orígenes más remotos de las formas de representación en América, no encontraríamos en los rituales, o en las representaciones ancestrales, una *mímesis* tan forzada, tan cruzada por el racionalismo o las llamadas *leyes de la dramaturgia o la representación.*

En realidad es algo impuesto. Pero es mucho peor. Porque mientras los *grandes sistemas de composición dramática* intentaban en otras latitudes la quiebra, la ruptura, la fragmentación del discurso racionalista, en la búsqueda de los orígenes de la *teatralidad* –pienso en Artaud, por ejemplo– vinculados a la *katarsis*, es decir, a la *activación de la emocionalidad del espectador*, muchos del lado de acá pensaban que solo el *realismo* –que no era más que la vieja escuela del XIX– podía representar las complejas, difíciles, y a veces tortuosas realidades latinoamericanas o del llamado *tercer mundo.*

Pero la experiencia ha demostrado que se puede hacer un teatro político, profundamente comprometido con la *revelación* de las verdades de nuestro continente (no solo las aparentes, las contadas por la historia oficial, sino las otras: las secretas, sumergidas, y a veces invisibles), desde un lenguaje que no reproduce sino que subvierte, fragmenta, re-elabora y metaforiza la condición social.

Implica entonces que la crítica, y la investigación, no podrían desconocer el carácter híbrido, desestructurador, *transgresor por naturaleza*, de las poéticas teatrales en América Latina.

Dicho así, suena también un lugar común, o una frase conciliadora de la teoría y la práctica teatrales. Pero sucede que nos desconcertamos cuando la *subversión* (de los cánones establecidos: no solo el europeo, sino el que suponemos pre-hispánico, o afrocaribeño, etcétera) opera como *síntesis*, como *contrapartida*, o como paradoja que el dramaturgo, el actor o el director manejan para burlar, provocar, relativizar, alejar o acercar al espectador, inserto en su contemporaneidad.

En realidad, no son operaciones inéditas. Están en la *naturaleza (o en la cultura) del oficio* y, en una u otra forma, *en todas las culturas*. Solo que nos falta una disciplina rigurosa en el área de los Estudios comparados de las distintas *fuentes* y sistemas de referencia que componen el acervo de la cultura teatral latinoamericana y caribeña. Y nos acercamos con *modelos preconcebidos*: a veces en defensa de una *universalidad* sin fecha y sin sentido; pero a veces también –lo que es peor– desde el fanatismo de una *autoctonía* que suele ser un espejismo o solo una añoranza.

La realidad es que este continente se ha hecho, como en el precioso título de José María Arguedas, *con todas las sangres*, y no hay manera de desconocer el carácter *intertextual* de nuestras producciones, y en esa medida la necesidad –a nivel de la investigación y el análisis crítico de los discursos escénicos contemporáneos– de movernos en un amplio registro de métodos y técnicas de análisis sin perder una noción básica que Susan Sontag –ya desde sus ensayos recogidos en *Contra la interpretación* (en 1964) y posteriormente en *Cuestión de énfasis* (2007)– evocaba de la forma siguiente: *las sensaciones son ideas que operan sobre el espectador* (o a la inversa).

Es este teatro de las sensaciones, de emociones vivas y actuantes que *operan sobre el receptor* –y pienso en el excelente estudio de Marco de Marinis sobre *La dramaturgia del espectador*–, el que creo que en las últimas décadas ha tomado primer plano (frente a la crisis cada vez mayor del pensamiento racionalista y, en el caso de América Latina, de los fallidos intentos *modernizadores* o *globalizadores*).

Y no es un problema de géneros o estilos. No se trata de las sabidas contraposiciones: teatro de texto, o de imagen, del cuerpo o la palabra, de indagación social o de una máxima estilización de los efectos visuales y sonoros. Se trata de que investiguemos el *sentido*, es decir, *la producción de sentido*, en relación con el grado de *funcionalidad emocional* de un discurso cuya resonancia nunca es inmediata.

Porque más allá de los aplausos, del júbilo o el rechazo, en verdad nadie recuerda –ni el espectador más entrenado– la totalidad de las palabras, los gestos y los signos de un espectáculo. Es lo que queda *adentro*, lo que sorprende la mirada y conmueve hasta la última fibra del espectador, lo que *modela y activa una memoria*.

Y hay algo más. También ya es un lugar común –como reacción al logocentrismo y la idolatría de la palabra– decir que el cuerpo *tiene su propia memoria*. Pero no toda la memoria del cuerpo es verdadera. Están las conductas, los reflejos pre-condicionados. No solo se *educan* (entre comillas) la mente o la palabra. También el cuerpo se domestica, se *socializa* en el circuito de las posturas dominantes.

En ambos espacios –cuerpo y mente– dominan los clichés, las conductas preestablecidas y las respuestas disparadas. No es exacto que el cuerpo sea *libre y expresivo* –también un cliché, una curiosa mistificación de nuestro tiempo– y la razón impuesta. Es solo un error repetido y aceptado como novedad. Pero en cambio, lo que sí apunta a una verdad constatable es que *todo lo que constituye la herencia, la tradición, la cultura trasmitida o ancestral, debe ser renovado* (en cuerpo y mente).

¿Quién dijo que la memoria, o la identidad, son una foto fija? De hecho, la herencia o la tradición que no se renueva deja de ser *actuante*, y se convierte en su contrario. No hay *saberes* eternos, sino en continua mutación de los signos. De allí la importancia de un teatro que coloca *la investigación como centro de su oficio*, y no hay que olvidar que la *experimentación* es la base de toda actividad investigativa, por igual en el terreno del arte y de la ciencia.

De todas las definiciones sobre la investigación que conozco, hay una muy sencilla que me encanta: *partir de lo conocido hacia lo desconocido que se esconde*. Y este acto simple de conocimiento significa partir de la *experiencia viva* del cuerpo, el espacio, las palabras y las cosas.

Es por esto que me parece sumamente importante que exista un Festival, y una serie de encuentros (de críticos, investigadores, directores), dedicado de manera específica al *teatro de experimentación*, es decir, aquel que asume la herencia, la tradición y los saberes preexistentes (lejanos o cercanos) como puntos de partida para la *exploración sistemática de nuevos lenguajes y vías de comunicación con el espectador.*

Para finalizar, me corresponde decir que debo este no muy ortodoxo sentido de la investigación y de la crítica, a mi trabajo, durante más de veinte años, como investigadora, asesora y dramaturga del Teatro Buendía, de Cuba, que dirige la maestra, actriz y directora Flora Lauten. Teatro Buendía no es solo un lugar donde se producen espectáculos. Es, sobre todo, un centro de investigación, un laboratorio permanente de creación donde los procesos formativos, partiendo de las disciplinas que componen el entrenamiento, y el estudio de las tradiciones del arte del actor y de la escena (tradiciones *interactuantes*: europeas, africanas, y otras) conducen, después de largas etapas de trabajo, a la estructuración de un espectáculo cuya única condición es la siguiente: *todo pasa a través del actor.*

No importa si se trata de un texto clásico o contemporáneo, si el punto de partida es *La tempestad*, de Shakespeare, o *Las bacantes*, de Eurípides, o el *Réquiem por Yarini*, del cubano Carlos Felipe, o *La Eréndira*, de García Márquez, o el *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Importa que somos herederos de *todas las culturas*, pero es la *experiencia personal*, intransferible, de cada uno de nosotros, la que modela (o remodela) el texto, las palabras, los gestos y sentidos desde un *aquí-ahora* (la actualidad) que es el *centro gravitacional* de las acciones.

Quizás porque he tenido la suerte de trabajar e investigar en un teatro (un laboratorio) profundamente enraizado en su contexto –con todas sus contradicciones, dificultades y espejismos– nunca he sentido esas extrañas paranoias de las llamadas *culturas marginales o periféricas*. ¿Al *margen* de qué, en la *periferia* de qué? Son medidas de valor que dependen del punto en que se esté. Pero La Habana está en el centro de las Américas, como Quito está en la mitad del mundo. Sintámonos entonces herederos de todas las sangres, de todas las culturas, y démonos la libertad, y el derecho, de investigar, *experimentar* y *renovar* desde la escritura, la escena, y el análisis crítico, en la búsqueda de *nuevos lenguajes para la escena actual.*

Historia del **teatro**
e historia de la dramaturgia literaria

ILUSTRACIONES: YORJANDER CAPETILLO

Patrícia Furtado de Mendoza

LA PALABRA LATINA *THEA-*
tru(m) se deriva del griego *the¯sthai*, que significa «observar», «mirar». Las palabras «espectáculo» y «espectador» –ambas derivadas del latín *spectâre* – también significan «observar», «mirar». Eso quiere decir que *algo* debía ser observado, mirado –y no leído– para que fuera considerado «teatro», «espectáculo». Pero ¿qué era lo visto?

Un drama, escenificado por actores, que en sus inicios fue llamado en la Antigua Grecia, de tragedia o comedia, según el género del espectáculo presentado. *Drâma-atos*, significa en griego «acción», y la palabra «actor» también posee el mismo significado pues viene del latín *âctu(m)*, que se deriva de *agre*.

La historia del teatro no es la historia de la dramaturgia literaria, aunque la historiografía teatral de Occidente haya privilegiado la transmisión de los textos literarios en detrimento de la transmisión de las variadas técnicas actorales, o incluso de la historia y del trabajo de los hombres sin los cuales los espectáculos no hubiesen acontecido.

El texto es solamente uno de los niveles del hacer teatral y no puede ser considerado, por regla general, lo más importante. Además de la palabra, son otros los componentes a través de los cuales es posible contar historias en la escena: la recitación, la música, la iluminación, la danza, el maquillaje, los objetos escénicos, la escenografía, etcétera. Las palabras que el actor pronuncia en escena deben ser consideradas en su dinamismo interactivo con todos los otros componentes escénicos. Eso significa que el texto no puede contener el espectáculo, sino solo el texto escrito como una de sus partes integrantes. Esa comprensión nos ayuda a ampliar las reflexiones acerca del teatro.

Hay explicaciones que justifican ese hecho. La práctica no deja rastros duraderos, no es indeleble como puede ser el texto escrito, pues la escena es efímera y lo que acontece en ella no puede ser repetido o registrado íntegramente, no puede permanecer como un objeto concreto, tangible. El texto, mientras tanto, puede continuar existiendo en el tiempo más allá del tiempo del espectáculo, mientras que la escena termina cuando acaban las acciones que cuentan la historia del texto.

Hay también otro factor. En Occidente, al contrario de lo que sucedió en Oriente, no siempre hubo una transmisión disciplinada y constante del conjunto de técnicas actorales propias de las tradiciones escénicas que caracterizaron nuestra producción teatral a lo largo de los siglos. Esto no permitió el desarrollo de la práctica de una «dramaturgia del actor»[1].

En el Oriente, los grandes actores son llamados «tesoros nacionales vivientes», debido a la gran maestría con la cual dominan los componentes escénicos de los personajes que los consagran. De acuerdo con la tradición, sus técnicas son minuciosamente transmitidas a sus alumnos –o discípulos– por medio de durísimos entrenamientos que demandan la dedicación integral de varios años y que implican innumerables sacrificios. La manera de caminar, danzar o cantar de un determinado personaje permanece invariable a lo largo de los siglos debido a ese proceso de transmisión oral de las técnicas aprendidas y utilizadas. Así se crea una tradición. El lenguaje escénico dominado por el actor-bailarín oriental constituye su saber, un saber legítimo que no puede ser transmitido por medio de libros.

Fue de esa forma que actores hindúes, chinos, balineses y japoneses aprendieron su oficio. La palabra «técnica» se deriva del latín *téchnç*, que significa «arte», lo que nos demuestra que el arte no está divorciado de la técnica.

Las pocas veces en que en Occidente determinada tradición teatral se perpetuó a través de la transmisión de las «partituras físicas» de sus actores, hubo una aceleración en el desarrollo de las artes escénicas en general. El ejemplo más significativo es el de la *Commedia dell´arte*, que tuvo sus inicios en el siglo XVI y que «exportó» actores italianos a varios países europeos, principalmente a Francia, España e Inglaterra. Los cómicos *dell´arte* italianos transmitían sus técnicas, desarrolladas durante muchos años de entrenamiento y arduo trabajo, permitiendo que los actores locales renovasen sus lenguajes al confrontarse con las informaciones recibidas y las integraran en sus propias tradiciones o transformaran radicalmente las mismas.

Al contrario de lo que muchos piensan, gran parte de los cómicos *dell´arte* provenía de familias muy ricas. Eran jóvenes extremadamente cultos que habían sido educados en la música, la danza, la literatura, etcétera. Las famosas «improvisaciones» que hacían eran, en verdad, pequeñas variaciones de precisas unidades técnicas que conocían y dominaban perfectamente.

Todavía la historia, en su visión tradicional, no está hecha de historias, sino de documentos. ¿Qué documentos poseemos sobre el trabajo corporal del actor de la Antigua Grecia, del período medieval o del Renacimiento? ¿Pueden los documentos escritos registrar las «partituras físicas» de los actores o las «acciones escénicas» vistas en un espectáculo? No, no pueden; solo pueden contar (otras) historias.

Sabemos muy poco de lo que realmente aconteció en la escena en Occidente durante muchos y muchos siglos. El arte del teatro tiende a morir si no es cultivado en los cuerpos de los actores que lo mantienen en vida por medio de la práctica y de la transmisión de sus técnicas a través de varias generaciones. Lo que sucedió en Oriente no aconteció en las mismas proporciones en Occidente.

Por eso, para hablar de la Historia del Teatro occidental se recurre frecuentemente a la Historia de la Dramaturgia Literaria.

El teatro en la Antigua Grecia

¿Qué sabemos de las antiguas tragedias o comedias griegas, de sus «escenificaciones», además de las historias transmitidas por los textos clásicos que llegaron a nuestras manos? ¿Corresponden los textos de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes que conocemos a aquellos utilizados por los actores en los siglos VI y V a.C.?

Desde los tiempos de Homero (siglo XII a.C.) el *ars oratoria* tenía tanto peso en la cultura griega, que varios acontecimientos eran transmitidos en la plaza pública, en el *agorá*, tuviesen ellos fines políticos, artísticos u otros. Incluso, las historias mitológicas pertenecientes a la cultura griega eran transmitidas de esa forma, y se hacían muy conocidas por todos. De esta forma, los actores trágicos ya conocían de memoria la trama de la historia que iban a representar, del mismo modo que el público también la conocía. No había un texto escrito *a priori* para ser escenificado. Las historias que serían contadas (y cantadas) en escena eran escogidas por los dramaturgos en función de los concursos. Los *chorçgos*, en la función de corifeo (director del coro), ayudaban a los actores a memorizar sus parlamentos. Siguiendo las orientaciones del dramaturgo –que era, al mismo tiempo, poeta, director, compositor, coreógrafo y, a veces, hasta intérprete de la tragedia– y para responder a las exigencias escénicas que iban surgiendo, los actores y el coro modificaban el texto durante los ensayos.

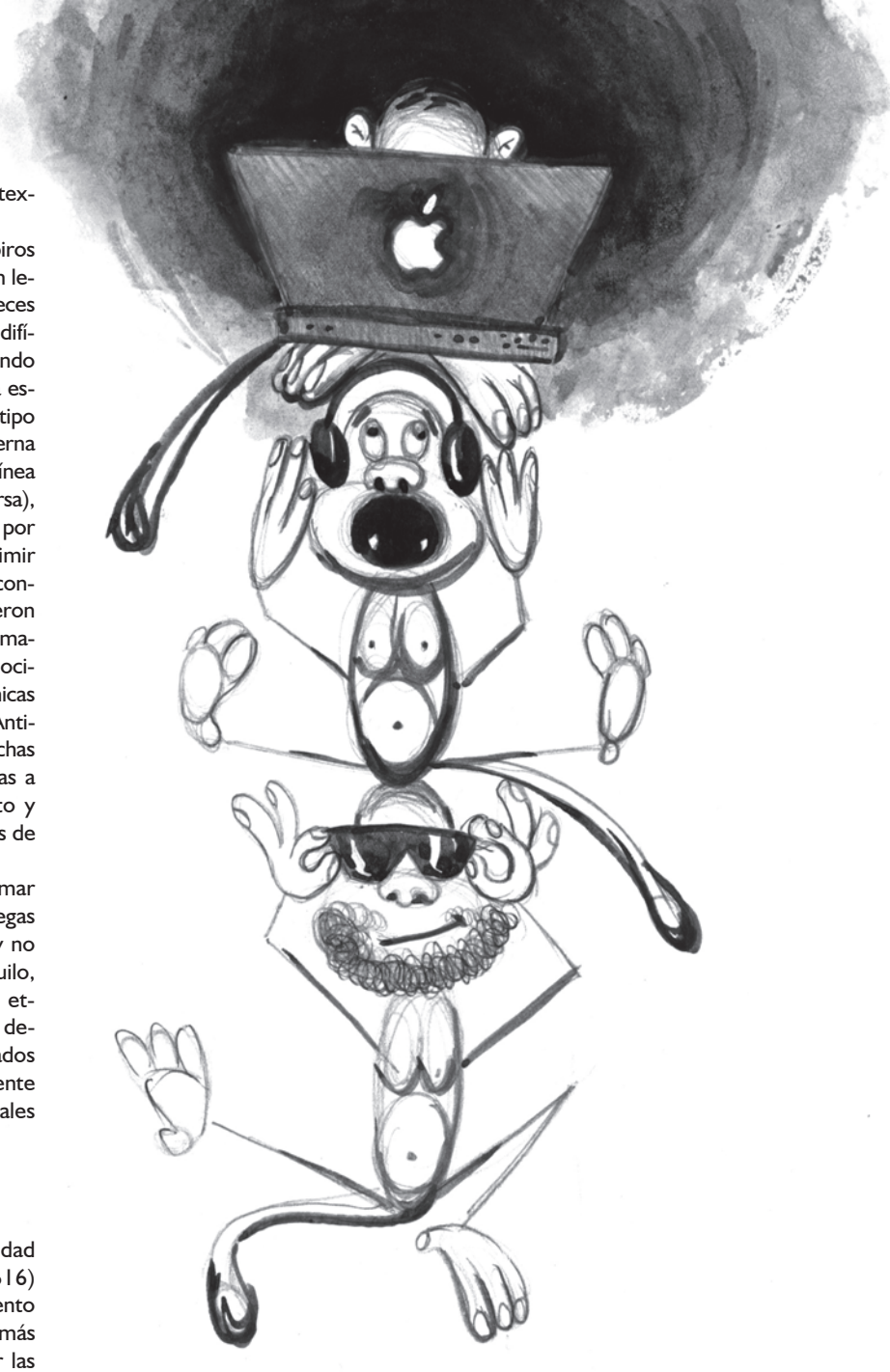
Fue a partir de una ley creada por Licurgo (390-325 a.C.), orador y político que curó la primera edición oficial de los tres grandes trágicos atenienses, que los actores comenzaron a recitar los textos clásicos de inicio a fin, así como estos habían llegado a sus manos. Pero, ¿hasta qué momento esto sucedió así?

En el período medieval, los textos clásicos griegos se presentaban de forma variada: manuscritos de actores, hojas «avulsas» organizadas por bibliotecas o antologías compiladas para las escuelas, utilizadas, sobre todo, para la enseñanza de la lengua

griega. ¿Podemos decir que estos textos son «originales»?

Los textos escritos en los papiros por los copistas eran casi todos en letra mayúscula; por tanto algunas veces aparecían en una letra cursiva que difícilmente podía ser entendida, dando margen a muchas confusiones. La escritura «bustrofédica», sin ningún tipo de puntuación y cuya caligrafía alterna los dos sentidos de lectura a cada línea (de izquierda a derecha y viceversa), era otro acertijo a ser descifrado por los editores que desearon imprimir los textos. La misma dificultad encontraron los filólogos que los quisieron interpretar, sobre todo porque, la mayoría de las veces, no poseían conocimientos generales de artes escénicas y, mucho menos, de estas en la Antigua Grecia. Además de eso, muchas de las traducciones fueron hechas a partir de las comedias de Plauto y Terencio, que eran muy diferentes de los modelos griegos originales.

Por todo eso podemos afirmar que las tragedias y comedias griegas que encontramos publicadas hoy no salieron del propio puño de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, etcétera. Mucho menos podemos decir que los espectáculos escenificados en aquella época están íntegramente descritos en los textos a los cuales tenemos acceso.



El Teatro de Shakespeare

Durante su vida, con seguridad William Shakespeare (1564-1616) escribió dos obras poéticas y ciento cincuenta y cuatro sonetos, además de muchas obras dramáticas por las cuales es mundialmente conocido.

En aquella época, esas obras fueron impresas en diferentes ediciones, en volúmenes separados publicados a lo largo de varios años. Solo en 1623, siete años después de su muerte, fue publicado en Londres el primer *in folio* de Shakespeare, el llamado *First Folio*, que contenía *Comedies, Histories & Tragedies, published according to the True Original Copies*.

Se sabe, sin embargo, que las ediciones de sus obras dramáticas fueron hechas a partir de los manuscri-

tos utilizados por los actores en los ensayos de sus piezas de teatro, y que, por eso, poseen innumerables retoques y cortes. No se puede afirmar que su *First Folio* no haya sido alterado, aunque con buenas intenciones, por J. Heminge y H. Condell, los dos actores del *King's Men* que cuidaron la edición.

Tal como sucedía en la Antigua Grecia, los actores de Shakespeare modificaban sus parlamentos durante los ensayos en función de la escena. Las obras dramáticas de Shakespeare nacieron para ser escenificadas y no leídas.

No siempre los textos teatrales «definitivos» nacen antes de sus representaciones. Muchas veces, al inicio, el texto es apenas un esbozo de los conflictos que serán desarrollados en la escena a partir del complejo trabajo dramatúrgico hecho con los actores. El texto final, de esa manera, resultará de las acciones escénicas improvisadas y construidas por los actores junto al director. El teatro de Shakespeare pertenece a esta categoría.

El teatro shakespeariano era fundamentalmente un «teatro de acción». Shakespeare, quien también era actor, aprendió su oficio con cómicos ingleses que fueron muy influenciados por la *Commedia dell´arte* italiana.

No podemos olvidar que los grandes dramaturgos occidentales, así como Shakespeare, no solo escribían, sino que también actuaban, dirigían y creaban la escenografía de sus piezas; entre ellos Esquilo, Goldoni, Molière y Pirandello: verdaderos «hombres de teatro» que conocían profundamente todos los aspectos de su oficio, y por eso mismo sabían que sus piezas eran un éxito porque eran el resultado de un trabajo colectivo, no eran fruto, simplemente, de un texto escrito y terminado antes de ganar vida en el escenario.

Hoy hay quien se pregunta cómo es posible colocar una obra dramática de Shakespeare en escena íntegramente. Además: ¿por qué los textos dramáticos del famoso autor inglés son tan largos y difíciles de ser escenificados? ¿Por qué, para muchos, es preferible leerlos que verlos desde la platea?

En aquella época, normalmente, los textos distribuidos a los actores poseían solo los parlamentos de cada uno. Los copistas cobraban mucho por su trabajo. No era posible pagarles por escribir el texto completo para todos los actores presentes en un espectáculo. Tampoco tenía sentido, ya que los textos se transformaban durante los ensayos. Bajo la orientación del director, los actores iban descubriendo cuándo llegaba el momento de entrar en escena y decir tu texto: aprendían cuáles eran sus *deixas*. De la complejidad de esta situación surgían problemas escénicos que no habían sido previstos por el autor cuando escribió el texto inicial –muy parecido a lo que sucedía durante los ensayos de las piezas teatrales en la Antigua Grecia. De ahí las modificaciones verificadas en los manuscritos de cada uno de los actores.

En los años de Shakespeare no había derechos autorales. Los tipógrafos iban a los teatros y pegaban los manuscritos de los actores, todos diferentes unos de otros. Enseguida, para «coser» mejor los textos, escribían otros parlamentos encima de los «originales». De esta forma el texto se iba transformando y se hacía mayor. Mucho de lo que decimos que pertenece íntegramente a Shakespeare, en verdad, pertenece también a los actores y a los tipógrafos.

No se puede afirmar que los tipógrafos fuesen malintencionados. Debido a su oficio, sabían muy bien que un texto en escena era diferente del que debía ser leído. Por eso hacían tales modificaciones. Estaban convencidos de que necesitaban «mejorar» los textos para que fuesen entendidos durante la lectura, ya que el lector no podía presenciar las varias acciones escénicas –esenciales para la comprensión de la trama– que no eran descritas en los manuscritos de los actores, simplemente porque eran puestas en acción. Por esas razones muchos aman leer a Shakespeare y odian ver sus textos escenificados en el teatro, porque a veces son demasiado largos. Es interesante notar que durante el siglo XIX era normal que los textos de Shakespeare fuesen cortados y adaptados a la escena, lo que algunos directores todavía hoy consideran un sacrilegio, una falta de respeto a la opera-prima del autor.

El teatro es, solamente, el lugar de la palabra. No puede ser explicado por la literatura dramática y no se constituye únicamente de la dramaturgia literaria, aquella del texto escrito. Son otros los niveles dramatúrgicos que también componen el suceso teatral, como la dramaturgia del actor, o de la producción de acciones físicas y vocales; la dramaturgia del director, o del montaje de las diferentes acciones escénicas; la dramaturgia del espectador, que crea una serie de interpretaciones y significados a partir de lo que presencia en escena; la dramaturgia musical, la de la escenografía, la de la iluminación, etcétera.

El teatro es el lugar de las relaciones entre los diferentes elementos que componen la escena. Pero es, sobre todo, el lugar de las relaciones humanas, de las subjetividades de actores y de personajes que dialogan con las subjetividades de los espectadores. Es un lugar de historias y de las historias. Es un lugar de investigaciones donde lo real convive con lo imaginario y donde los confines entre uno y otro se confunden muchas veces. Es el lugar de la memoria viva, de lo que permanece en lo invisible de la carne a través de los sentidos. Es el lugar del cuerpo, de los cuerpos, del encuentro. Es un lugar donde es posible crear y transmitir tradiciones. Es un lugar de culto y de cultura. El teatro es el lugar de los posibles.

Traducción: Yoimel González

NOTAS

1 Expresión creada en el contexto de los estudios de la Antropología Teatral, desarrollados por el director italiano Eugenio Barba. Se refiere al proceso creativo de la construcción del personaje y del propio espectáculo, o sea, al trabajo de composición del actor que tiene como objetivo sus acciones físicas y verbales, fijadas en partituras y sub-partituras que deben ser seguidas a lo largo del espectáculo, así como sucede en el campo musical.

Palabra-escena

Óscar Cornago

ILUSTRACIONES: KAREL TRACTER

Palabras, palabras, palabras…

LA RELACIÓN ENTRE LA palabra y la escena se fue complicando cuando los textos escritos ocuparon más espacio en la cultura occidental. Como ya señaló Derrida en *Diseminaciones* comentando el pasaje de *El Fedón* en el que Platón se refiere al mito fundacional de la escritura, esta funciona como un *fármaco*; tiene un efecto positivo, por el que hay que pagar un precio; permite recordar unas cosas, que son las que van a quedar escritas, al precio de olvidar otras. La historia, como la política, implica también una teoría de la representación, o si lo preferimos, al revés: revisando la forma como se construye la historia llegamos a una determinada manera de entender la representación, de la que participa el teatro. Planteemos, por tanto, para esta rápida revisión de las relaciones entre la palabra y la escena, una discusión a tres bandas, o en tres escenarios distintos: teatro, teoría de la representación e historia, entendiendo esta última como el relato a través del cual se da cuenta de los hechos ocurridos durante un periodo de tiempo en un espacio determinado; es decir, cuando hablamos de «historia» estamos considerando el relato y al mismo tiempo el referente al que alude ese relato.

La bibliografía sobre la evolución de la escritura y los textos se ha desarrollado en la segunda mitad del siglo XX conforme la cultura de los medios se fue haciendo más visible; entre los distintos medios, como la fotografía, el cine, la televisión o Internet, se dejó ver el libro como un medio más de transmisión. Todos los medios tienen un grado de transparencia, que es proporcional a su di-

mensión técnica. Cuando el medio se presenta como un mero aparato técnico, más transparente parece, y más grado de verdad aspira a tener. Todos los medios, en algún momento, funcionaron así, como la transmisión inmediata —paradójicamente, no mediatizada— del contenido al que hacen referencia. La palabra escrita, la imagen fotografiada, las escenas en movimiento, la voz radiada, los accidentes televisados, la comunicación por Internet… tuvieron un efecto de verdad, que luego se fue cuestionando a medida que se tomó conciencia del grado de intervención mediática, técnica o tecnológica, que escondían. Pero, curiosamente, ese espacio de intervención es también el que permitió que, en mayor o menor medida, cada uno de ellos se pudiera convertir en un lenguaje artístico.

Para que un medio adquiera carta de naturaleza artística en la época contemporánea hace falta que se haga visible un espacio para la subjetividad (del artista); si se trata únicamente de manejar una máquina, no puede ser arte, solo cuando hay espacio para el deseo, la subjetividad, la libertad del artista, ese medio podía adquirir una consideración *artística*.

Los medios en los que es más difícil detectar la dimensión «técnica» son más difíciles de reconocer no solo como lenguajes artísticos, sino incluso como medios; si no hay espacio para la técnica, solo vemos la naturaleza. Es por esto que en numerosas historias de los medios, al lado de la escritura, el libro, la prensa ilustrada, la fotografía, el cine, etcétera, no aparece el teatro, porque resulta más difícil identificar el teatro con una técnica o con un aparato, a diferencia de esos otros medios que claramente dependen de una técnica, unos materiales o un aparato tecnológico para su realización, como la historia de la escritura, que evolucionó a la par de los medios materiales de edición y difusión de los textos, o la historia de la imagen, dependiente de sus formas de transmisión (fotografía analógica, digital, cine, vídeo, televisión, Internet). El teatro ha evolucionado en relación a los adelantos técnicos, que han permitido nuevas formas de iluminación y de movimiento en escena. Pero resulta difícil identificar el teatro con un determinado «aparato técnico», reducirlo a una materialidad específica. Es por esto que, a pesar de los adelantos técnicos, podemos seguir asistiendo a una representación reducida a sus elementos básicos: uno o varios actores, en la calle, frente a un grupo de personas que miran. ¿Dónde queda ahí el aparato teatral?

Todo esto no es un juego retórico; tiene que ver con la dificultad de concebir como un medio lo que puede parecer una pura naturaleza, como el cuerpo. En el centro del hecho teatral, lo que tenemos es uno o varios cuerpos que se comunican, es un hecho de comunicación, o el fingimiento de esta situación de comunicación, sostenida por unos cuerpos que comparten un mismo espacio. El cuerpo, entre todos los medios, es el más difícil de aprehender, el más escurridizo, el más identificado con la naturaleza, y por tanto también el más difícil de ver en relación a una historia o una representación, que se supone construida por los hombres. Necesitamos seguir manteniendo una distancia entre sujeto (cuerpo) y objeto (historia/representación). La naturaleza es lo que parece que solo se deja explicar como algo fuera de la historia, de la historia de los medios, y de los medios de la historia; lo que más se resiste a ser pensado.

Debido a esta resistencia, no es extraño que cuando el teatro recurrió a los textos (algo que al comienzo sucedió por una circunstancia puramente pragmática, solo para que los textos pudieran quedar registrados y así evitar que fueran «pirateados», diríamos en términos modernos), la sombra de esta escritura dramática, tan fácil de considerar en términos mediáticos como un tejido textual, dejara rápidamente fuera de campo la difícil condición mediática del hecho escénico, el barro con el que se hace el teatro, la «naturaleza» de esos cuerpos en escena, frente a un público, en un espacio y un tiempo concretos. Toda esa concreción física, temporal y espacial fue una presa fácil para el poder de abstracción de la escritura.

Recapitulando: si tenemos un medio, tenemos también un lenguaje que, unido a la subjetividad del creador, puede ser considerado un lenguaje artístico. La pintura, la escritura, la fotografía, el cine… han servido como formas de expresión «artísticas». Es cierto que la danza es también una forma de expresión milenaria, en la que el cuerpo se presenta como un «medio» de expresión; más difícil sería encontrar el sujeto de esa expresión en la danza clásica, un sujeto que no utiliza palabras. Ahora bien, a lo largo del siglo XX estas barreras se han ido superando. Y quizás uno de los últimos espacios en superar todo esto haya sido el espacio teatral, aquel espacio en el que cuerpo habla, en el que cuerpo utiliza palabras, ahí nos resulta más difícil reducir ese cuerpo a un medio, porque la palabra es la base por excelencia de la representación (de la subjetividad), el modo dominante para construir y sobre todo conservar identidades e historias.

Costó reconocer el teatro como un medio artístico específico, no dependiente de ningún otro medio, y puede ser que todavía siga costando. Lo voy a decir de otro modo: costó reconocer que la palabra fuese algo más que una palabra escrita, y puede ser que todavía siga costando. Y esto, por supuesto, no implica ninguna valoración acerca de la literatura, o incluso de la literatura dramática, como forma autónoma de expresión. Pero aquí la discusión no es sobre el alcance o las limitaciones del medio literario, sino sobre las potencias actuales del espacio escénico frente a un horizonte histórico, o si queremos, frente a un estado de la representación, que es el que convive con los acontecimientos políticos y mediáticos que han tenido lugar durante las dos últimas décadas del siglo xx y la primera del siglo xxi, es decir, frente a una franja temporal concreta y específica, distinta de lo que fue durante los años sesenta y setenta, y distinta, en suma, de cualquier otro período de la historia. Es por esto, que lo que se diga aquí (o en cualquier otro lugar) sobre la representación, la historia o la escena, está referido a un tiempo político determinado, y si cambiamos de lugar en el calendario, tendríamos que cambiar, forzosamente, de lugar en el pensamiento, es decir, en la teoría, y por tanto también en la escena. El teatro, como cualquier otra arte, no *es*, sino que *es* en un espacio y en un tiempo específicos, y *es* distinto si cambiamos ese espacio y ese tiempo.

Retomando el lugar al que habíamos llegado, lo que tenemos es una discusión acerca de la escritura frente a la palabra (dicha), o si queremos, del drama frente a la escena; no es ya, por tanto, una discusión sobre los límites de la representación, que es el modo como se ha construido la crítica de la cultura y del arte del siglo xx, analizando la historia como formas dominante y subalternas de representación y el arte como reflejo (crítico) de estas formas de representación. Tomemos un ejemplo concreto, un icono del teatro del siglo xx: la mirada de Kantor sobre sus personajes, sobre su propia obra, reflejo de su memoria, de su historia. Los personajes de Kantor vuelven de la historia, vuelven de la II Guerra Mundial, de los campos de concentración, y vuelven convertidos en actores, en malos actores. Ya no son capaces de sostener la representación, se olvidan de sus papeles y empiezan a hacer cualquier cosa, hasta que un ritmo que llega de no se sabe dónde vuelve a organizar la escena, para comenzar nuevamente a desintegrarse, y así entran y salen los personajes de la escena (de la historia), una vez y otra vez, tratando de poner en marcha una represenación que gira averiada sobre sí misma. La *representación averiada* podría ser el título de la gran obra de arte que ha sido la historia del siglo xx, pero ahora no me interesa destacar esto, sino la mirada de Kantor asistiendo a esta debacle de la representación (de la historia).

Afirmar que el referente de la historia es una catástrofe, a estas alturas es ya un clásico bien formulado por Benjamin cuando se disponía a asistir al acto final de esa representación; y los clásicos corren el peligro de conformarse con el reconocimiento (es decir, el aplauso), que es una forma débil del pensamiento. Por eso es necesario un pequeño movimiento para seguir pensando la historia (de la representación) y con ella la relación aquí y ahora de la escritura con la escena. Ese aquí y ahora es el momento y el lugar desde el que Kantor mira a sus personajes, o desde el que

el Ángel de la Historia de Benjamin se volvía para mirar el pasado, esa catástrofe única en forma de cadena de acontecimientos; es el presente, el presente de la historia o de la representación. La diferencia (el desplazamiento conceptual) entre la palabra escrita y la palabra dicha es que tienen distintos tipos de presente, o sea, de presencia. La primera ocupa un espacio en la representación (incluso en la representación de su ser como escritura), un espacio en el tiempo y en el papel; la segunda, la palabra dicha, remite a un cuerpo, que a su vez está en frente de otro cuerpo, con quien habla, y a un espacio donde tiene lugar esa *acción*. Es por esto que la discusión de la palabra escrita y de la palabra dicha se ha de hacer desde *lugares* distintos. Si yo leo a Shakespeare, voy a tratar de pensar, a través de su texto, desde dónde escribió Shakespeare esa historia y como se sitúa frente a esa historia; pero si lo veo representado en escena, lo que me voy a preguntar es desde dónde esos actores están representando, cómo se sitúan frente a lo que están haciendo y desde qué lugar lo hacen. Este espacio de presente es lo que ahora me interesa destacar, y no como parte de la representación, sino sobre todo como continente que, al mismo tiempo que la hace posible, escapa de ella. Es por eso que cuando las representaciones de la historia, es decir, de las catástrofes, pasan de largo, los espacios, ese exceso de la representación, se hacen invisibles. Vemos los espacios cuando surgen las catástrofes; cuando ocurre un terremoto, sabemos que existía aquella isla en el Pacífico o aquel pueblo en la India, que hasta entonces nadie sabía donde estaba, y que volverá a quedar en el olvido, cuando deje de ser noticia; y sabe-

mos dónde está Oriente Medio cuando caen bombas o hay atentados, igual que sabíamos donde estaba América Latina cuando había golpes de estados. Luego llega la «normalidad» y se acaba la representación (de la historia), hasta que vuelva una nueva catástrofe a hacer visible ese espacio.

Pero ya sabemos que los espacios no acaban cuando termina la representación, porque la representación no termina nunca. Entonces bastaría con añadir un adverbio de tiempo al clásico, y en lugar de decir *la historia es un desastre*, diríamos *la historia es un desastre permanente*. Este último añadido es lo que ahora me interesa, lo que permanece, es decir, el espacio, y los cuerpos que lo habitan, lo que deja de ser historia cuando se acaba la representación, o si se me permite la ironía, cuando ya no sale en televisión.

Si ahora volvemos a nuestro tema de discusión, la palabra frente a la escena, o el drama frente al teatro, lo que tenemos es un espacio donde ocurre ese drama, y unos cuerpos que ocupan ese espacio. Ese espacio no es solo el espacio recreado a través del drama, como hemos dicho, sino también el espacio que queda después de la representación, el espacio que subsiste a la comedia; es, por tanto, un espacio geográfico que tiene un nivel de concreción máximo. Este nivel de concreción, del espacio geográfico, es el que podemos rescatar ahora como forma de corregir (como diría Adorno) los excesos de la historia; los excesos de la historia son los excesos de las abstracciones sobre las que se construyen las historias. A la abstracción del siglo xx, la catástrofe convertida en abstracción, en estadísticas, en números, en millones de muertos, en representaciones (de lo que debería haber sido y

no fue), le oponemos un nivel máximo de concreción: el espacio en el que ocurre algo, en el caso del teatro, diríamos que la palabra.

La palabra escénica se convierte en un elemento que ocurre al mismo tiempo que se hace visible un espacio de comunicación. Me interesa la palabra y me interesa ese espacio. Veo una obra y veo el espacio en el que ocurre, o veo una obra y no veo nada, todo lo más una representación. Y no me sirve, porque representaciones ya hemos visto muchas. Por eso podemos ahora volver con aquello que decía John Cage de que «las cuestiones estrictamente musicales [nosotros diríamos: teatrales] ya no son cuestiones serias», y añadía que no siempre fue así, que cuando estaba preparándose para dedicar su vida a la música, «existían todavía batallas que ganar en el campo de la música [nosotros diríamos: del teatro]». Existieron batallas que ganar en el campo del teatro, batallas estrictamente teatrales, pero que iban más allá del teatro, batallas a favor o en contra del realismo, de las vanguardias, de la representación…, pero hoy esas batallas pueden quedar fácilmente en el campo de lo profesional, de lo artístico, de lo académico. Es por eso que para hablar de la relación entre palabra y escena, mejor empezar por la historia y sus referentes, y tratar de ver lo que está ocurriendo ahí, para terminar en el teatro, que no al revés y correr el riesgo de quedarnos enredados en teorías, conceptos y abstracciones.

Así que comencemos por la historia… quiero decir, por el sitio donde se hacen las historias, el lugar donde ocurren, y dejemos ver esos lugares y también los cuerpos que los ocupan, al mismo tiempo que construimos las representaciones que van a *tener lugar* en ese espacio. Porque hacer esto último sin lo primero es construir una abstracción, y las abstracciones cotizan a la baja en el mercado de la ética.

Hoy que sabemos que una palabra dicha es también un medio, aunque sea un medio con apariencia de ser algo natural, tan «natural» como el hecho de hablar, la palabra debe remitir al lugar desde el que se dice. No es una cuestión de forma, ni de contenido, sino de actitud, de posición frente a algo. Hoy que sabemos que la historia no ha acabado y no va a acabar, que *la catástrofe es permanente*, construyamos un lugar (escénico) desde el que posicionarnos frente a la representación, frente al drama, un lugar que me permita ver la historia y *dónde* ocurren esas historias, las historias y los cuerpos que la habitan, que la sufren, lugares y cuerpos concretos. O en otras palabras: *deja que te vea cuando me hablas*. Y entonces llegaremos a tener, quizás, otro tipo de historias, una historia entendida como aquello que le *ocurre* a un cuerpo que ocupa un lugar (en la historia), la historia como el producto del cuerpo por el espacio. Y el tiempo no será entonces únicamente el tiempo de la representación, el tiempo referido que disuelve cuerpos y espacios, sino a la vez la escritura de ese tiempo en los cuerpos, la escritura de la historia en el espacio. Las formas de construir historias y de hacer representaciones son muchas, y todas pueden ser eficaces, lo que importa es el lugar desde el que se construyen, que es un lugar que está fuera de la historia, pero al mismo tiempo la hace posible, la integra porque la contiene. Invisibilizar hoy ese lugar en la obra escénica es reducir ese lugar con toda su materialidad en bruto a una pura abstracción; es convertir los cuerpos y los espacios en cifras y estadísticas, en signos… en palabras. Y de eso no tiene la culpa las palabras, sino la historia.

> El «desvelamiento» se torna en «desenmascaramiento», ese es el gesto de la crítica cultural moderna. Donde presentar pruebas quiere decir por lo general aducir pasajes textuales. La interpretación se aferra a la letra. La topología de esa hermenéutica carece de lugar… Frente a ella se alzaría una hermenéutica de las ciencias de la cultura que piensa en cuerpos, referida al espacio, tridimensional, morfológica, geográfica. El mundo del ser humano es el planeta con sus continentes y océanos; su historia y su destino terreno están ligados a lugares y espacios concretos. La tópica de esa hermenéutica es topográfica. Cada lugar ha de ser entendido más allá de la iconografía a él asignada. No son épocas y transcursos temporales lo decisivo, sino cuerpos sociales y círculos culturales. Se buscan patrones de sentido en terrenos y referencias espaciales y geográficas, se percibe el fenómeno in situ, como forma y figura que es. No hay, desligados del mundo sensible, unas ciencias y un mundo del espíritu que solo existen en un espectral mundo de espíritus como el de los textos canónicos. Todo es localizable.[1]

NOTA

Karl Schlögel: *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y Geopolítica*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 42-43.

La identidad del **teatro**:
el peligro de la documentación textual*

Sergio Blanco

ILUSTRACIONES: YORJANDER CAPETILLO

HACE UN PAR DE MESES me encomendaron que interviniera en este congreso aquí en Valencia con una conferencia sobre «Teatro e identidad», tema central de este evento. Luego de mucho pensarlo, me sentí seducido por la idea de invertir el orden de los términos y en lugar de «Teatro e identidad», hablar más bien de la «Identidad del teatro». Es decir, desarrollar algunas reflexiones en torno a la identidad misma del arte teatral, lo que equivale a pensarla no desde una visión exclusivamente social o política sino, sobre todo, estética –que de hecho también es una forma de hacer política–. Me pareció que así podría proponer una aproximación al asunto de la identidad teatral no tanto desde una perspectiva geopolítica sino más bien geopoética.

Desde hace ya algunos años, la noción de identidad viene siendo para mí un asunto permanente de reflexión. Mi itinerario personal me ha llevado a tener que pensarla de manera constante. Es uno de los ejes clave que articulan y desarticulan toda mi geometría vital: soy franco-uruguayo, no vivo en el país en el cual nací y pasé mis primeros años, opté por residir lejos de los míos, hablo a diario un idioma que no es mi lengua materna, escribo en la lengua que no es la que se habla cotidianamente en el país que vivo y donde escogí fundar mi propio territorio, inspirado por el aforismo de Stendhal, quien afirmaba que la verdadera patria es aquella donde encontramos la mayor cantidad de seres que se nos parecen.

La cuestión de la identidad no es para mí un simple concepto de exposición o una excusa de disertación erudita, es una suerte de herida insoportablemente abierta que me lleva a hablar no desde bellas fórmulas, ni sapientes enunciados, ni reconfortantes arquetipos, sino desde zonas mucho más oscuras, confusas y probablemente equívocas.

Empezaré entonces por decir que manifiesto una enorme desconfianza ante el concepto de identidad –que considero más nocivo que saludable–, porque si bien se inscribe en nuestra cultura occidental como un pilar fundador y sustentador de la unicidad del ser tanto individual como colectivo –lo cual en cierta forma es innegable–, para mí, y justo debido a esa capacidad obsesiva por definir, precisar y determinar, es como una especie de celda.

Si bien la mayoría de las disciplinas la consideran como una dimensión fundamental para la construcción del individuo y la colectividad, no creo que el trayecto de su búsqueda sea necesariamente el camino iniciático que promete autonomía y emancipación. Su búsqueda también puede ser el periplo hacia el calabozo que nos limita y delimita, que nos condiciona, puntualiza y reduce como personas y como sociedad. No es por azar que ha sido el tema predilecto de Goebbels, Mussolini, Stalin, Franco, Pinochet y hace un año atrás de Nicolás Sarkozy –uno de los temas que de hecho lo hizo ganar la presidencia de Francia–. Y tampoco creo que sea por azar que suela ser uno de los que más inquieta e interesa a Nike, Toyota y Sony, entre tantos otros de la sociedad de consumo.

Quizás la mejor solución a la ecuación identitaria sea intentar no tanto su clarificación, sino asumir la confusión magnífica de la tesis que se nos propone. Ante el irremediable misterio identitario, no solo existe la elucidación que se empecinan en encontrar Ceausescu, Sarkozy o Adidas; también existe la posibilidad de inscribirse en un verdadero movimiento de desconcierto. No es verdad que la única opción es agitarse por resolver el enigma de la identidad, también es posible ampliar aún más la incógnita y suspender así toda posible resolución.

Solo de este modo podremos escapar a la amenaza del encierro y del inmovilismo identitario tanto individual como colectivo. La experiencia del laberinto no consiste necesariamente en salir de él, sino también en admitir la confusión y la pérdida, como nos lo enseñan los habitantes de la antigua Mesopotamia. Esa es la diferencia fundamental entre el laberinto y la celda: del calabozo todos queremos huir, no forzosamente del laberinto, donde la única alternativa no es solo la fuga –que en los verdaderos laberintos suele ser imposible–, sino también el abandono y la deserción del errante. Abandonarse no en un gesto de resignación o conformismo, sino todo lo contrario: se trata de confiscar nuestro propio desconcierto para poder así establecer una dinámica perpetua de desplazamiento y traslado constante. Únicamente de este modo podremos alcanzar el placer, la distensión y la libertad que no solo procura el sabernos los transeúntes perdidos dentro de los ramificados corredores del ser, sino además, el hecho de constituirnos como los autores de nuestra propia pérdida. De lo contrario, seremos las víctimas del estrecho calabozo identitario.

Toda forma de identificación implica una documentación, una clasificación, un ordenamiento, una normalización y finalmente un control: ajustarnos a un patrón determinado para poder encasillarnos en él. Recurrimos al procedimiento identitario con el solo fin de ordenar para normalizar mejor y lograr así controlar. Y para hacerlo, nuestra civilización utilizará el documento, la escritura, el texto, el relato y la narración, ya que en la cultura occidental lo «escrito» es la única forma discursiva capaz de poder registrar y articular la identidad judeocristiana. Creo que no es desatinado afirmar que finalmente en nuestra civilización la búsqueda de la identidad equivale a una forma de adiestramiento del ser y de la experiencia humana por medio de la escritura, es decir, de la documentación textual.

A la iniciativa tramposa de procurar definir aquellos rasgos que nos caracterizan frente a los demás, o de pretender construir una conciencia propia y estable, me parece esencial proponer como alternativa una dinámica ágil de incertidumbre durable, que habilite un movimiento de oscilación permanente. Poder errar en un impulso de desposesión y pérdida que nos permita escapar a toda forma de autoridad, herencia y propiedad. Alcanzar el desplazamiento perpetuo del clandestino que está fuera de la ley. La traslación constante del *outsider*. La liberación de no pertenecer a nadie, ni siquiera a uno mismo. Poder finalmente ignorar quién soy para no ser prisionero de mí mismo. Establecer de este modo la interrupción del sistema identitario para poder desechar todo intento de ordenamiento y control. Proponer la suspensión de todo sistema identificador para evitar así el engaño de pretender ser alguien.

Es a raíz de todas estas observaciones que reflexionar sobre la identidad del teatro supone para mí, ante todo, partir de una enorme desconfianza ante un concepto que me resulta extremadamente nocivo. Por eso diré que así como la identidad puede ser una de las peores celdas del ser, de igual modo, en términos teatrales, creo que la identidad puede ser la jaula en la cual el teatro es aprisionado. Y de la misma forma que pienso que el ser individual y colectivo debe liberarse de la trampa identitaria para poder alcanzar un verdadero movimiento de plenitud, creo que el arte teatral debe liberarse también de todo intento identitario que pretenda documentarlo y controlarlo.

Sin embargo, la historia del teatro en Occidente demuestra todo lo contrario. Desde la *Poética,* de Aristóteles, hasta los recientes estudios de la semiología teatral y la gran mayoría de la dramaturgia moderna, el histerismo identitario se ha empecinado en querer documentar, precisar y catalogar un arte que solo puede ser aprehendido verdaderamente en su instantánea y fugaz realización efímera. Y si lo ha hecho ha sido para, por medio de esta identificación ordenadora, poder controlarlo a lo largo de toda su evolución histórica.

Y puesto que en nuestra cultura solo la escritura textual –la documentación textual– es capaz de conservar y preservar nuestra identidad occidental, toda esta agitación identitaria ha sido inteligentemente orquestada por medio de un complejo procedimiento de «textualización». Procedimiento que ha terminado disecando, momificando y embalsamando la esencia misma del arte teatral. Procedimiento que ha terminado sometiendo el teatro a la dictadura del relato literario y a la opresión del imperialismo narrativo hasta lograr aprisionarlo por completo en el calabozo de lo textual.

Por ello es posible afirmar que a fuerza de registrar y preservar la identidad del arte teatral por medio de la

institución textual, nuestra civilización ha terminado por desnaturalizarlo completamente, es decir, por desteatralizarlo. En definitiva, el resultado de todo este procedimiento de documentación identitaria al cual ha sido subordinado el teatro por nuestra cultura occidental y que se acentuó a partir del siglo XVIII, ha sido reducir la *poiesis* de la *performance* teatral a una poética de teatro eminentemente literario. Pasar de la codificada práctica espectacular ritualizada a la insoportable victoria del textocentrismo. Trocar el saludable movimiento del acontecimiento escénico por el triunfo máximo de la pasividad narrativa. Deslizarse del verdadero teatro de escena como suceso único, particular y efímero por medio de una ceremonia polivalente, a la enclaustrada necrosis textual garante del apócrifo *scripta manent*.

Es claro entonces que todo este proceso identitario a lo largo de los siglos, bajo la égida de la dictadura narrativa occidental, extirpó el arte teatral del acontecimiento escénico y del conjunto de circunstancias que enmarcan la representación de lo efímero para transformarlo en un texto dramático. Toda experiencia teatral es finalmente reducida así a un asunto esencialmente literario, llevado adelante por los dramaturgos y los directores. Con esto último quiero decir que si bien todo este procedimiento de textualización se intensifica en el siglo XVIII con el fortalecimiento de la figura del dramaturgo como hombre de letras, el advenimiento en el siglo XIX de la puesta en escena y en el XX de la figura del director, en lugar de relativizar este procedimiento de *literalización*, por el contrario, lo va a potenciar aún más. El surgimiento de la puesta en escena, del director-prosista y de la hermenéutica van a reforzar todavía más la idea de que toda práctica teatral es, ante todo, un asunto de lectura textual cuyo sentido debe ser aprehendido exclusivamente por el mecanismo racional de la *literalidad*. Se refuerza cada vez más un sistema de lectura exegética que pretende hacer del espectador un lector, de la escena un texto y del director un verdadero autor.

Es evidente que la noción de puesta en escena, como su nombre lo indica, supone no solo la puesta de un texto determinado y preexistente, sino además la idea de que, en adelante, el texto será descifrado por este nuevo intermediario que es el director, quien realizará su propia lectura. La doctrina del texto supremo y todopoderoso, si bien se consolida con el dramaturgo, encontrará finalmente entonces en la figura del director un nuevo predicador que contribuirá a reducir cada vez más el arte teatral a un asunto de pura *literalidad*. La puesta en escena será concebida como un segundo texto: una especie de palimpsesto del texto primero, realizado por un director. El *performance* teatral, de este modo, seguirá siendo un asunto de decodificación textual.

Y el fundamento teórico que vendrá a asentar y cimentar todo este acontecimiento eminentemente literario será dispensado por la semiología teatral moderna, que por medio de diferentes modelos lingüísticos, literarios y textuales implantará todo un sistema de lectura teatral. La construcción teórica de la semiótica teatral, al estar basada en el desciframiento hermenéutico del sentido, terminará reduciendo aún más la experiencia escénica a un acontecimiento predominantemente textual, como lo atestigua el título de uno de sus manifiestos clave y fundadores: *Leer el teatro*.

En la actualidad es posible constatar que toda esta desenfrenada búsqueda identitaria –que, obsesionada por documentar, ordenar y controlar el acontecimiento teatral ha terminado embalsamándolo mediante un sutil procedimiento de textualización– aún persiste. Y si hay una disciplina que en los últimos tiempos ha contribuido a fomentar progresivamente esta textualización, es la dramaturgia.

En efecto, creo que es tiempo de reconocer que, de un tiempo a esta parte, nosotros los dramaturgos he-

mos sido y aún seguimos siendo los cómplices de todo este nocivo dispositivo identitario de normalización que bajo las órdenes del imperialismo narrativo valida y autoriza la dictadura del textocentrismo, la primacía imperiosa del sentido, el despotismo ilustrado de la hermenéutica y la autocracia del verbo; elementos que, de una u otra forma, han terminado por contribuir a des-teatralizar profundamente el arte teatral.

No con el interés de realizar una estéril *mea culpa*, sino simplemente en un gesto de legitimidad conmigo mismo, reconozco haber contribuido, en cierta forma, a anquilosar y engangrenar el teatro en el sepulcro de lo textual. Cuando nos ponemos consciente o inconscientemente al servicio de todo este mecanismo identitario de textualización, es posible afirmar que la peor adversidad del teatro, en tanto verdadera práctica espectacular, puede ser la dramaturgia, su más peligroso enemigo el dramaturgo y su mayor mal la pieza dramática. Es en este sentido que afirmo que la identidad puede ser nociva para el teatro al igual que lo es para los individuos.

Creo que, en definitiva, la gran problemática de la dramaturgia hoy día es cómo posicionarse políticamente respecto a todo este asunto de la identidad textualizadora en el andamiaje escénico sin ser perniciosa a la idea misma de lo teatral. Desde mi punto de vista, este es uno de los conflictos primordiales que atraviesa actualmente el arte escénico: resolver el lugar de la dramaturgia, los dramaturgos y la pieza dramática. La necesidad imperiosa de establecer una nueva relación entre la dramaturgia y el asunto de la identidad teatral.

Y sin lugar a duda, el primer paso debemos darlo nosotros, al menos desde una posición de cuestionamiento, duda y reformulación de nuestro oficio. Es decir, reflexionando activamente sobre la manera de organizar y articular la escritura teatral en el organismo escénico vivo, fundamentalmente esquivando toda tentación de sucumbir en el tratamiento identitario de lo textual.

De un tiempo a esta parte, toda mi escritura piensa, gravita y tiende a inscribirse cada vez más en la corriente de una dramaturgia que tenga por principal consigna huir de todo procedimiento identitario de documentación literal. Mi escritura teatral se orienta hacia lo que yo designo un claro movimiento de destitución y disolución del despotismo textual para poder restituir así la *poiesis* del *performance* escénico. Terminar con la necrosis textual para acercarla cada vez más a la contingencia efímera de la escena y poder rehabilitarla.

La pieza de teatro que se pretende autónoma, concluida en sí misma y poseedora de un sentido que debe ser teatralizado –que pretende ser una verdad preexistente a la escena–, niega en sí misma el acontecimiento teatral. Cada día estoy más convencido de que la dramaturgia es pura literatura hueca, imperfecta e inacabada. Quizás la pieza de teatro más lograda sea aquella cuyo texto es la cicatriz de un acontecimiento representacional ya sucedido: el rastro de una herida escénica ya consumada. Por ello insisto en que el texto de teatro solo exis-

te durante la representación escénica y nunca fuera de ella. La escritura teatral es solamente un proyecto de existencia: una posibilidad de realización capaz de construir una escena pero incapaz de antecederla. No se trata de la construcción de significados iniciales y cerrados que serán descifrados y ejecutados por la escena, sino de la producción de «condiciones» abiertas que permitirán construir sentidos múltiples. El texto de teatro no es el custodio ni el depositario de una significación preestablecida que deba ser dilucidada por la representación. Como lo he declarado en varias oportunidades, ninguna de mis piezas construye sentido. Cualquiera de ellas propone una posibilidad de construcción semántica, ya que la escena no es para mí un espacio de exhibicionismo textual, sino una verdadera plataforma autónoma capaz de crear sentidos propios.

Esto es lo que me hace afirmar que mis textos están dispuestos a ser concretados por la materialidad de la escena, que cualquiera de mis obras teatrales asume su in-completitud e in-suficiencia, es decir, su estatus de piezas inconclusas. Me resulta cada vez más evidente que el verbo teatral es tan solo un principio y un germen: un disparador de un posible acontecimiento escénico. Por eso también insisto en que cualquiera de mis piezas de teatro es solamente una invitación, un comienzo: el inicio de algo que nunca sucederá en su hueca y estéril expresión literaria, sino que siempre acontecerá en otro lugar.

Es claro que dentro de esta dramaturgia que se inscribe en la voluntad de escapar a la documentación textual y al confinamiento literal, el estatus de la palabra teatral responderá a una fenomenología particular y específica. Se tratará de una palabra destinada a impulsar, a provocar, a establecer y a gestar una escena para luego decidirse a desaparecer. No es una palabra producida para quedar documentada, sino para desvanecerse. No es una palabra destinada a quedar recluida en el texto, sino destinada a disiparse para siempre en el instante mismo de la escena.

Y en esta dramaturgia que busca entonces rehabilitar la verdadera *poiesis* del *performance* escénico, escribir una palabra será sentenciarla a muerte. Como escribí en una ocasión:

> El trayecto de escenificación de una palabra es el itinerario fatal de su propio suicidio lingüístico. [...] La escritura teatral es, en definitiva, un verdadero procedimiento de aniquilación: la palabra está condenada a desaparecer para dar nacimiento a la escena, que no es más que la huella de su deserción. [...] El acto de escritura teatral no será tanto el de gestionar una presencia como el de lograr establecer una ausencia: la de la palabra perecedera. [...] Es en este sentido que la palabra teatral puede ser extremadamente frágil y efímera. Y, de hecho, es esta misma imposibilidad de presencia la que la vuelve abismalmente poética.

Liberar entonces la dramaturgia de todo mecanismo de textualización para poder restaurar la verdadera *poiesis* teatral. De eso se trata.

Al igual que en lo referido a los individuos sostuve que ante el inmovilismo identitario me parece esencial poder proponer una dinámica de incertidumbre permanente y constante, de la misma manera el teatro debe inscribirse en un movimiento que escape a la gangrena del texto teatral. Una pieza de teatro puede ser al arte teatral la misma trampa que un documento de identidad –o una pieza de identidad– para un individuo. Y así como es capital evitar el engaño identitario de pretender ser alguien para no ser prisionero de uno mismo, creo que hay que evitarle al teatro la mentira identitaria de procurar existir exclusivamente por medio del texto, para no terminar haciéndolo prisionero de sí mismo.

También el teatro debe poder errar en un impulso de desposesión que le permita huir de toda forma de autoridad, herencia y propiedad: el desplazamiento perpetuo y la liberación de no permanecer encerrado en un texto. Escapar de todo procedimiento identitario de encarcelamiento literal. Huir del peligroso textocentrismo. Liberar la dramaturgia del documento textual para poder restablecer la representación única y efímera. Encauzar la escritura hacia un acontecimiento escénico frágil y efímero condenado a desvanecerse una vez dispersados sus hacedores. Solo de esta manera dejaremos de ser los aliados del procedimiento identitario de control de la experiencia humana.

Creo que esta es la única forma de ser políticos hoy día. Dejar de ser cómplices del frenesí identitario y contribuir a proponer una huida de la identidad. Proponer una interrupción completa del sistema identitario para descartar todo intento de ordenamiento, normalización y control. Proponer la suspensión de todo régimen identificador. Porque ante la amenaza de la cultura dominante no creo que la solución sea afirmar la propia personalidad. La respuesta puede ser también la supresión de todo sistema de identidad; seguramente allí resida la mejor forma de fortalecernos. De lo contrario, nos seguirán ganando Goebbels, Sarkozy y Nike.

A un sistema controlador de ordenamiento y normalización, no proponer un nuevo sistema de ordenamiento, sino la interrupción absoluta de todo sistema de normalización. Creo que, en definitiva, esa es nuestra única posibilidad de disidencia en los tiempos que corren.

* Ponencia leída en el congreso «Teatro e Identidad», organizado por la Universidad de Valencia, España, en 2008.

Leer a **Arrufat**

Ernesto Fundora

LOS TRES LIBROS QUE PRESENTAMOS HOY TIENEN UN CEN-tro común: Antón Arrufat. *Los siete contra Tebas* y *La manzana y la flecha* son de su autoría, y *La ciudad sitiada*, de Abel González Melo, estudia pormenorizadamente su producción dramática.

Para suerte de quienes, como yo, son fieles admiradores de su persona y su obra, Ediciones Alarcos publicó en su colección «La selva oscura» *La manzana y la flecha*, volumen que reúne una selección de artículos y ensayos sobre teatro escritos por Arrufat, compilados y presentados por Abel González Melo, y en «Aire frío» una edición homenaje de *Los siete contra Tebas*, cuarenta años después de su escritura, su premio y los particulares sucesos que acompañaron su primera aparición.

Confieso que del vasto *corpus* bibliográfico arrufatiano, que incluye al Antón narrador, al poeta, al cronista y al dramaturgo, prefiero al Antón ensayista. He leído la mayoría de sus libros, desde títulos imprescindibles dentro del panorama narrativo de la Isla como *La caja está cerrada* o *La noche del Aguafiestas*, hasta *Lirios sobre un fondo de espadas*, *La huella en la arena*, el *Teatro* publicado por Ediciones Unión en 1963, su *Cámara de amor* o *Las tres partes del criollo*. Reconozco que es un narrador vigoroso, que su poesía trasluce una sutileza de orfebre y que sus obras para la escena verifican un duelo permanente entre acción y palabra, donde el verbo se erige como sostén y armazón de la teatralidad. Pero, a mi juicio, el Antón ensayista integra al poeta, al narrador y al dramaturgo, y los revierte en un modo de escritura donde la agudeza cognitiva, el acierto de sus juicios, el manejo del dato histórico y de las anécdotas combinado con su particular modo de construcción de la enunciación –de peculiar energía lingüística–, hacen de su labor en el campo del ensayo una verdadera fiesta de la erudición y del disfrute literario y estético.

A ese *corpus* que integran *Virgilio Piñera entre él y yo*, *El hombre discursivo* o *La manzana y la flecha*, se ha unido hace poco, publicado por Ediciones Matanzas, *Las máscaras de Talía. Para una lectura de la Avellaneda*, verdadero desafío que enjuicia las nociones de biografía o ensayo crítico-biográfico para, desde una descarnada humanidad y un profundo conocimiento de la vida y la obra de la Avellaneda, devolvérnosla como mujer, como escritora, como ser humano, no como sujeto de análisis o como tenue figura sobre la que trazar melódicos arabescos intelectuales.

La manzana y la flecha es, ante todo, un viaje por el teatro, que incluye estadios como nuestra dramaturgia romántica, el teatro cubano de los tempranos sesenta y algunos de los nombres más importantes de la escena internacional. Arrufat recorre con igual pasión el bufo, Luaces, la cartelera de 1959 o la espléndida creación que hizo Alicia Alonso de Giselle. Habla de Cervantes, Schiller, Srtindberg, Florencio Sánchez u Oduvaldo Viana, con el desenfado de quien conoce a alguien desde hace mucho tiempo, y cada una de sus apreciaciones se cristalizan desde la experiencia personal.

Si separamos los ensayos referidos a figuras y a manifestaciones del siglo XIX y los que abordan a dramaturgos o artistas cubanos del XX, salta a la vista que el grueso de los materiales recorre el período que va de 1960 a 1968 y luego sobreviene un vacío que se descontinúa en 1989 y los primeros años de la década de los noventa. Ese espacio en blanco se corresponde con los años del llamado «quinquenio gris» –que más que un quinquenio fue un decenio y, más que gris, negro–, que para Antón significaron casi quince años de silencio. Quince años de silencio, para un escritor, es demasiado tiempo.

Antón fue el cuarto autor que publicamos en el catálogo de la colección «Aire frío». En 2001 *Los siete contra Tebas* apareció para celebrar el otorgamiento del Premio Nacional de Literatura a Arrufat. En 2008, al conocer del estreno de la obra a cargo de Alberto Sarraín y Mefisto Teatro, y que la Feria Internacional del Libro de La Habana estaría dedicada a Graziella Pogolotti y al autor de *Todos los domingos*, el equipo de la Casa Editorial Tablas-Alarcos decidió preparar una edición homenaje que incluyera, además de la obra, una serie de materiales que la acompañaran y enriquecieran su apreciación.

Esta nueva publicación de *Los siete*…, revisada por el autor, contiene los cambios que Arrufat hizo al texto luego del estreno, y la sigue una serie de paratextos que ayudan a entender la polémica que se desató alrededor de esta obra a raíz del premio que obtuvo en el concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1968, y a explicarnos la estela de artículos y ensayos que ha dejado la recepción del texto a lo largo de estos cuarenta años.

Por suerte para su autor y para la cultura cubana, la obra se estrenó y echó por tierra los malsanos comentarios que referían su aparente carácter irrepresentable, fundamentado en la preponderancia que en ella tiene la palabra. Criterios como ese solo demuestran un profundo desconocimiento del universo dramático arrufatiano, universo que se erige y se articula con la palabra como eje, particular sobre el que Abel González Melo estructura *La ciudad sitiada*, primer estudio que examina en su totalidad la producción teatral de Arrufat.

Periodizado en dos etapas –la primera desde *El caso se investiga* hasta *Los siete contra Tebas*, y la segunda desde *La tierra permanente* hasta *Las tres partes del criollo*–, el *corpus* dramatúrgico del autor de *El vivo al pollo* es analizado desde el estatuto del verbo como mecanismo rector de la teatralidad.

Embrionaria en *El caso se investiga*, donde la intriga, las características de los personajes o el conflicto se develan solo desde el diálogo, en las piezas sucesivas de la primera etapa se complejiza esta utilización específica de la palabra, que la entroniza como núcleo desde el que se dispara la acción. Si en *El vivo al pollo* se ensaya por primera vez una estructura extensa que combina monólogos y largas tiradas de párrafos, no será hasta *La repetición* que se alcance la síntesis del lenguaje popular y se aproveche la máscara como recurso de composición. Y si *La zona cero* introduce la poesía en el ámbito de la prosa, no será hasta *Todos los domingos* –para mí su mejor obra– que Arrufat consiga una textualidad verdaderamente dramática, que se combina con un poético modo de decir y que hecha mano a la circunstancia lúdica del «teatro dentro del teatro».

Si atendemos a este crecimiento sucesivo, se percibe la dimensión real de *Los siete contra Tebas*. Construida en verso blanco, la palabra se convierte –como acuña Abel– en una «caja de resonancia» donde el ritmo y la musicalidad pugnan con los silencios y la acción física que indican las didascalias, contrapunto que, tensado, genera múltiples posibilidades de expresión. No es solo palabra literaria, sino que se ha metamorfoseado en *verbo* verdadero, opera de modo multifactorial: incita y sugiere; es, por tanto, *polifónica*. Para el estudio de la segunda etapa, Abel extiende el radio de acción de la palabra y subsume verbo y memoria en sus acercamientos a *La divina Fanny* y a *Las tres partes del criollo*.

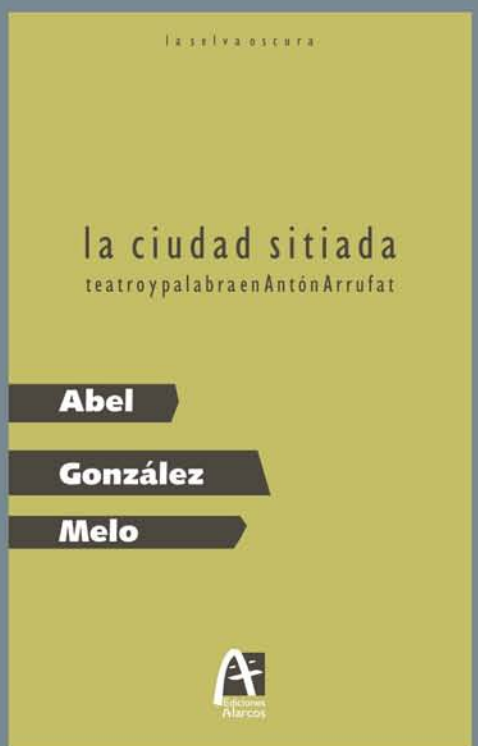
En lo personal, agradezco a Abel un estudio como *La ciudad sitiada*. No solo por el carácter inaugural de sus razonamientos y sus observaciones, sino porque con su explicación de la evolución del nexo palabra/teatralidad en la dramaturgia de Antón, desmitifica ese criterio estéril que la caracteriza como difícilmente representable. El valor poético de la palabra de Arrufat, y su posibilidad infinita para evocar imágenes y registrar infalible y secretamente la memoria, no son un impedimento, sino una confirmación de que el teatro *también* se escribe para ser leído.

La fascinación que cualquier lector medianamente inteligente y sensible encuentra en la escritura de Arrufat, nace de la palabra. Y la acción, ya lo aprendimos con Beckett, se construye no solo desde el universo de los enunciados, sino también desde los mecanismos de que se vale la enunciación, problemática que *La ciudad sitiada* hace suya y nos devela poco a poco.

Editar, publicar, leer, estudiar o presentar los libros de o sobre Arrufat –el centro común de estos tres volúmenes– significa encontrarse con una de las personalidades más inquietas y atrayentes de nuestra historia cultural, es aceptar el reto que impone su aplastante erudición –de ímpetu renacentista y pulso enciclopédico–, y para los que, como yo, lo admiramos y queremos, es siempre un acto de fe y de justicia poética.

Antón Arrufat

tablas alarcos
casa editorial



ANUARIO 2009

La casa vieja

Teatro cubano: huellas del XIX

Sesenta años del BNC y medio siglo de DCC

Ochenta Revueltas

El Teatro Nacional de Guiñol en los sesenta, aunada orla de fe

Los niños y el teatro en la historia teatral cubana

Carlos Pérez Peña: una vida en el Escambray y un Premio Nacional de Teatro

Me voy a aventurar afuera a caminar un rato

Libreto 84: Raydel García Parajón

Ay, mi amor!

Libreto 85: Norge Espinosa Mendoza

Soy una mujer con suerte

Las máscaras de la grisura

Estudio Teatral Santa Clara: dos décadas al centro

El ciervo encantado en su diálogo con el neobarroco

Arrufat sitiado

La dramaturgia según De la Parra

El teatro y sus lenguajes contemporáneos

Leer Arrufat

TEATRO Y REVOLUCIÓN 50 AÑOS