

# Martí

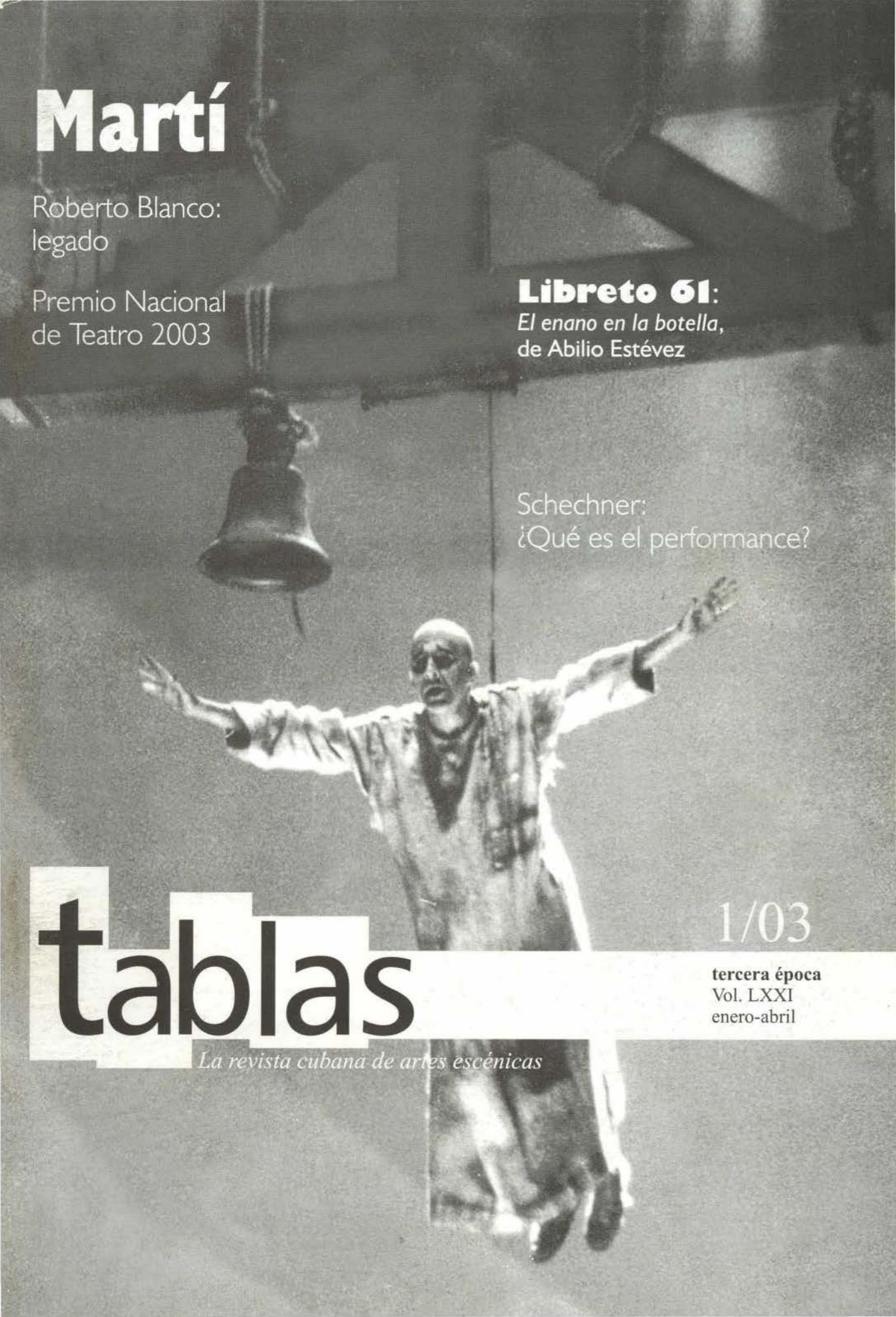
Roberto Blanco:  
legado

Premio Nacional  
de Teatro 2003

## Libreto 61:

*El enano en la botella,*  
de Abilio Estévez

Schechner:  
¿Qué es el performance?

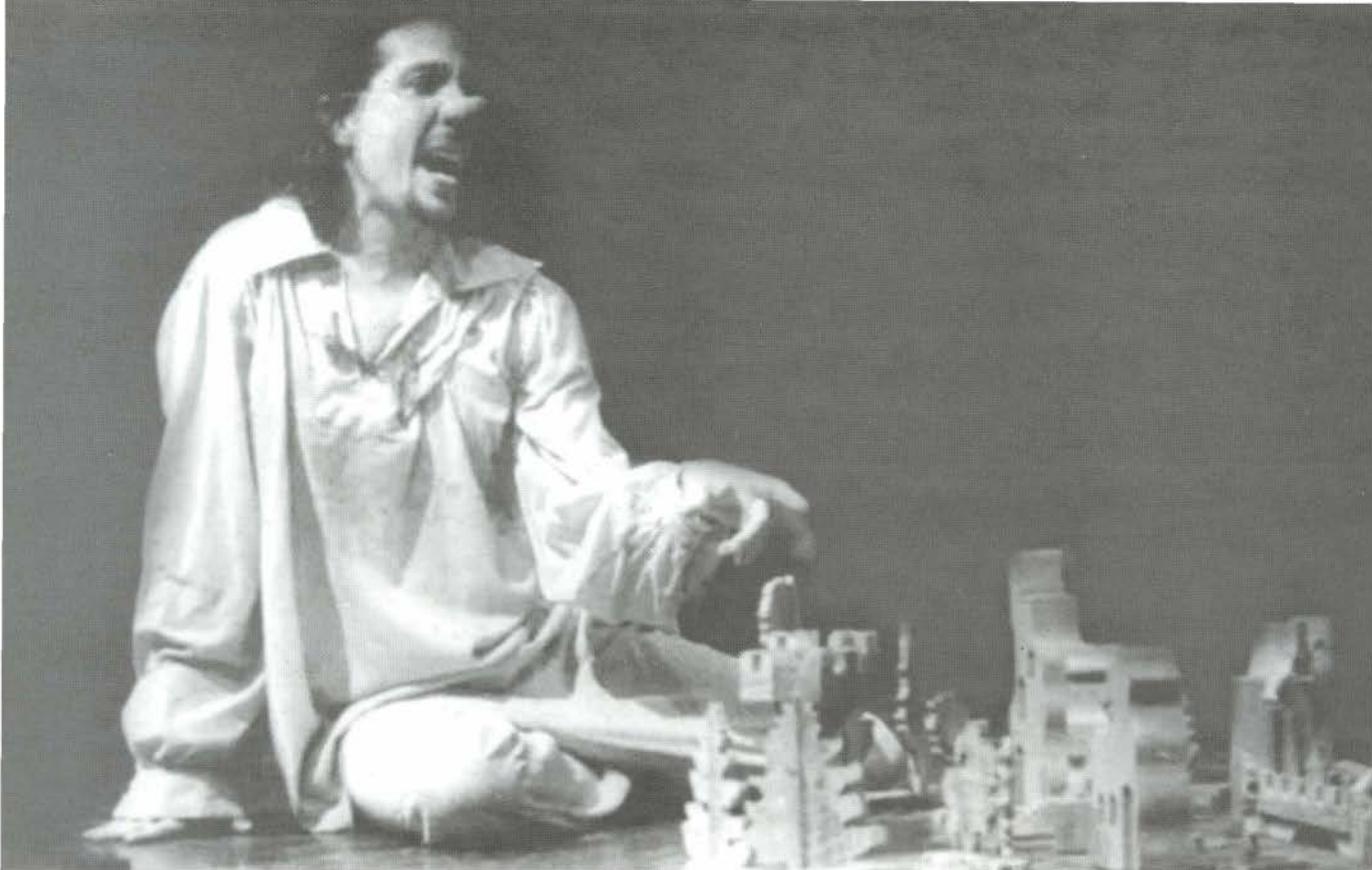


# tablas

*La revista cubana de artes escénicas*

1/03

tercera época  
Vol. LXXI  
enero-abril



¡Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos!  
La palabra ingenua es insensata. Una frente lisa  
denota insensibilidad. El que ríe  
aún no ha recibido  
la terrible noticia.

¡Qué tiempos son estos en que  
una conversación sobre árboles es casi un delito  
porque encierra un silencio sobre otros tantos crímenes!

Aquel que va tranquilamente por la calle,  
¿no lo encontrarán más sus amigos  
que lo necesitan?

Es cierto: gano aún mi sustento.  
Pero créanme: sólo es una casualidad. Nada  
de lo que hago me da derecho a hartarme.  
Por azar me han perdonado la vida. (Si falla mi suerte,  
estoy perdido.)

Se me dice: ¡Come y bebe! Tú, que tienes, ¡alégrate!  
¿Pero cómo puedo comer y beber, cuando  
le arrebató al hambriento lo que como  
y mi vaso de agua le hace falta al sediento?  
Y sin embargo, como y bebo.

Me gustaría ser sabio también.  
Los libros viejos enseñan cómo ser sabio:  
mantenerse fuera de la lucha del mundo y pasar este corto tiempo  
sin terror.  
También sin violencia.  
Devolver el mal con el bien.  
No satisfacer los deseos, sino olvidarlos:  
he ahí la forma de ser sabio.  
No puedo hacer nada de eso:  
¡verdaderamente, vivo en tiempos sombríos!

Bertolt Brecht  
Fragmentos de «A los hombres futuros»



**En portada:**  
Roberto Blanco  
en *Divinas palabras*,  
Teatro de Ensayo Ocuje.  
Foto: Cortesía  
de Gloriosa Massana.

**Reverso de portada:** *Gulliver*, Teatro El Puente.  
Foto: Jorge Luis Baños.

**Contraportada:** *Tartufo*,  
Teatro Estudio. Fotos: Xavier Carvajal.

**Reverso de contraportada:** *El suspendido vuelo  
del ángel creador*, de Narciso Medina.

## Sumario

### La selva oscura

- 4 El beso de Martí  
**Yamil Díaz**  
6 Con Martí, por el rostro humilde de la patria  
**Omar Valiño**

### Premio Nacional de Teatro 2003

- 9 El precio de aquella noche  
**Amado del Pino**  
11 Santa Verónica del teatro cubano  
**Roberto Gacio**

### Encrucijadas

- 13 ¿Qué es el performance?  
**Richard Schechner**  
26 Luis Amado Blanco y el teatro en Cuba  
**Roger González Martell**

### 45 años de Teatro Estudio

- 30 Cuarenta y cinco años de Teatro Estudio  
**Héctor Quintero**  
32 Los Doce  
**Carlos Pérez Peña**  
35 Ladrón de lunas.  
Entrevista a Roberto Blanco  
**David García Morales**

### Libreto 61

*El enano en la botella*  
**Abilio Estévez**

### Entretelones:

Roberto Blanco: legado

### Reportes

- 57 México como el primer amor  
**Abel González Melo**  
63 Monólogo cubano: ¿espejismo o realidad?  
**Delfín Molina**  
67 De cómo *El zapato sucio* llegó a las tablas.  
Crónica de un estreno  
**Liliam Vázquez**

### Oficio de la crítica

- 70 Azarosas anadaduras para un zapato sucio **Vivian  
Martínez Tabares**. Tres W (Wilson, Waits y  
Woyzeck) y una B (Bremen) **Rosa Ileana  
Boudet**. La magia desnuda del extraño circo de  
las pompas **Yamina Gibert**. El vuelo del  
Tocororo **Ismael Albelo**. Gente de su talla  
**Orestes Pérez Estanquero**. *Tartufo*: vigen-  
cia de un título **Maité Hernández-Lorenzo**.  
Poco ruido y muchas nueces **Oswaldo Cano**.  
88 En tablilla  
93 Desde San Ignacio 166  
Premio *tablas* 2003 de Crítica y Gráfica  
94 Premio de Teatrología Rine Leal 2003  
95 Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2004

### En primera persona

- 96 Un gesto  
**Omar Valiño**

**Director**

Omar Valiño

**Editor**

Abel González Melo

**Ediciones Alarcos**

Adys González de la Rosa

**Diseño gráfico**

Teresita Hernández

Marietta Fernández

**Sección «En tablilla»**

Claudia Mirelle

**Administrador**

Hugo Torres Hernández

**Relaciones públicas**

Ana María Recio

**Mecacopia**

Yoryana Martínez Toirac

**Secretaría**

Arellys Gavilán

**Consejo editorial**

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



*tablas*, la revista cubana de artes escénicas. Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823. Correo electrónico: [tablas@cubarte.cult.cu](mailto:tablas@cubarte.cult.cu)

*tablas*, en el año 2003, aparecerá cada cuatro meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00. Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

**EDITORIAL****Tradición**

**E**l 24 de diciembre de 2002 falleció en su ciudad, La Habana, Roberto Blanco. Esta revista que lo tuvo entre sus inteligentes y críticos lectores a lo largo de dos décadas rinde sólo su primer homenaje al maestro imprescindible, al más culto e intelectual de nuestros creadores.

Precisamente de su mano cada 22 de enero se nos ha convertido en el Día del Teatro Cubano, en conmemoración de los sucesos del Villanueva, desde aquel día de 1980 en que revisitó el célebre *Perro huevero...* Este año la jornada lo tuvo como presencia esencial al igual que a Martí en el sesquicentenario de su natalicio, como piedras que son en el trazado de la escena nacional. También, en cita ya habitual, se proclamó el Premio Nacional de Teatro que recayó esta vez en Verónica Lynn y José Antonio Rodríguez, figuras emblemáticas entre los actores cubanos.

Poco tiempo después celebramos los cuarenta y cinco años de vida de Teatro Estudio, el colectivo madre que, guiado por Raquel y Vicente Revuelta, engendró el teatro de grupo y experimental entre nosotros. Y, además, el centenario de Luis Amado Blanco, perenne compañía crítica del momento fundacional de la escena moderna en la Isla.

Así, el espíritu de Villanueva, la presencia martiana, el legado de Amado Blanco, Roberto y los Revuelta se tejen en estas páginas para afirmar la vitalidad de la tradición.

## La selva oscura

«Las revistas quieren, a más de autores que sepan escribirlas,  
público que sepa leerlas».

«Ni aun en el teatro debe haber nada teatral».

José Martí



*Armando Gómez*

# El beso de Martí

Yamil Díaz

## ¡PATRIA, ALMA MÍA! ¡ROA LA INFAMIA

EL instante en que todo mi triste corazón no esté adorando en ti!

Yo uso un anillo de hierro y tengo que realizar proezas férreas. El nombre de mi país está grabado en él, y he de vivir o morir por mi país.

Cuando cayó en Dos Ríos, su revólver llevaba las cápsulas intactas. Eso no ha de extrañar: su arma era un beso.

«¡Oh, Maestro, qué has hecho!», fue el grito desgarrado de Rubén Darío. Darío no alcanzaba a descubrir que la caída del Maestro sellaba la última estrofa de su célebre «Sonatina», pues, ¿qué era Cuba sino una especie de «princesa triste», y cuál caballero, cuál otro príncipe sino Martí, llegaría de lejos —«vencedor de la Muerte»— «a encenderle los labios con su beso de amor»?<sup>1</sup>

¿Quién no lo sabe? Que su amada es Cuba, una Cuba real y al mismo tiempo idealizada. Que ella se convirtió en su gran amor, amor del que no duda y al que jamás traiciona. Que el anillo de hierro con las hermosas cuatro letras de la novia mayor, venía a ser un anillo nupcial... Ya todo eso forma parte de un delicioso y tal vez cursi lugar común.

Sin embargo, aún no se ha reparado lo suficiente en el alto contenido simbólico de otro pasaje de su vida. Cuando el Delegado visita la sastrería de Ramón Antonio Almonte, en Montecristi, se encarga ropa azul. Ha renunciado a su perenne vestimenta negra, que proclamaba su luto por la Patria esclavizada. Como ya había advertido que las grandes bodas del hombre eran sus bodas con la patria, se manda a hacer ese traje de novio, no menos simbólico que el anterior. El color nuevo, ¿no nos sugiere que estamos frente al príncipe azul de nuestra Historia?

Por eso es hermoso asomarse a un colgadizo y ver pasar a Martí entre las montañas de Oriente, sobre el corcel bayo claro que le regaló José Maceo. Va «en el cinto la espada y en la mano el azor». Va a la grupa la Patria.

Se le ve cabalgar como recuperado de todas sus dolencias pues «la salud de quien ama a la patria está en la patria».<sup>2</sup>

Mientras la muerte acecha del otro lado del barranco, somos testigos del encuentro del amante con la amada, del hombre con el niño, de Martí con Martí. Porque él está cumpliendo la promesa hecha a los nueve años ante un esclavo muerto.

Él va fundido con la naturaleza, y ya no hay trino imperceptible que se le escape entre las frondas: está escuchando el galope de Pepito Martí por la comarca de Hanábana. Una vez se toparon ambos jinetes, cuando el pequeño regresó en cuerpo de hijo. Los brazos de uno y otro se extendieron, buscándose, sobre la página patética que le sirvió de pórtico a un período literario: «Espantado de todo me refugio en ti... Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos... Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!»<sup>3</sup>

Los riachuelos de su corazón hacen crecer los ríos de la patria. Riachuelos de amor. Él había anunciado que abriría un cauce amoroso, y quien viniera detrás de él, tendría que entrar por el cauce.

Martí ha pagado el precio de su amor. No le han tocado menos contratiempos que a Paolo en pos de Francesca, Tristán en pos de Isolda, Calisto en pos de Melibea.

Cuando se imprime *Abdala* —esa pública declaración de amor—, es tan imberbe como el Romeo que se aventura en el jardín de los Capuleto. Ya sabe que le espera la oposición de don Mariano Montesco a sus

amores, pero no claudica. Y luego, cuando supone alguna vez que la hora ha sonado, Cuba-Julieta le responde:

—Ha sido el ruiseñor, y no la alondra.

Él la ama niñaamente, como Dafnis a Cloe. Sufrió prisión por ella, como el mejor héroe romántico. Después el mar se empeñaba en separarlos, igual que hizo con María y Efraín. Hace unos días, estuvo a punto de naufragar, como naufragó Pablo cuando iba al encuentro de su Virginia. Pero venció al naufragio, pensando en esa Cuba-Penélope que aguardaba por él. En esa Cuba que —cual Beatriz al Dante— lo guiaba hasta Dios.

Cuantos creyeron que se mataba por una Dulcinea inexistente, que era un loco, un Quijote... aquí lo tienen con su chamarra azul y con ese capricho de su vida por parecerse a la literatura.

Martí protagoniza entre nosotros una vez más la historia de la Bella Durmiente. Pues al final, ¿quién es la Bella Durmiente, sino Cuba? ¿Qué es la «tregua fecunda» sino su largo sueño? ¿Qué las expediciones frustradas entre la Guerra Chiquita y la «guerra necesaria» sino otros tantos príncipes que no lograron penetrar el seto espinoso para llegar al palacio encantado? ¿Quién, si no el Delegado, cumplirá el rol de príncipe triunfante que viene, beso en ristre?

Sin ese beso, Cuba no puede despertar.

La Patria estaba dormida del otro lado del océano, esperando por Él. De ahí que las palmas se le antojen novias que esperan. Cuba—en el aire— se condensa y crece. Es ara, no pedestal. No es triunfo, sino agonía y deber. Ella es lo que se lleva sobre la cabeza; quien, como viuda, pasa; novia por quien se rinde alegre la fortuna del mundo; única esposa a la que se perdonan la ingratitud y el deshonor. Lejos de Ella, Él se ha sentido un arbusto solitario, con la savia tan sólo de un amor absorbente que a la vez lo sostiene y lo consume. Es que: «La patria nos persigue, con las manos suplicantes: su dolor interrumpe el trabajo, enfría la sonrisa, prohíbe el beso de amor...»<sup>4</sup> Él pertenece a los que en la jornada de la vida ni prefieren el indecoro al bienestar, ni dejan sola a la patria que los llama. Su minuto más dulce: cuando le hablan de Cuba. A Ella ha sacrificado todo, hasta la paz del hogar. Y si se le pregunta por la palabra más bella, dice: «Patria». No ha habido angustia que se niegue a padecer por causa de ella. Por causa de ella —lo proclama en su penúltimo minuto— se deja clavar en cruz.

Ya lo había advertido, una tarde brumosa de un noviembre, a Nicolás Heredia, en Nueva York:

—Mi deber será entonces muy sencillo: morir por la que amo.

Martí no es un suicida, como Werther; pero muere de amor. El amor lo ha subido a su caballo; le calzó espuela



FOTO: ANTONIO MORALES

Muñecos de *Abdala*, El Trujamán

y borceguí; le dio energía para desafiar las balas. De amor, que no de aire, lleva ahora lleno su pulmón raído.

Por eso es hermoso asomarse a un colgadizo y ver pasar a ese Martí de carne y hueso, de carne y beso, de beso y estrella. Verlo cumplir la promesa de la infancia, cuando le da la mano al niño de sí mismo. Verlo crecer, cuando un plumazo parte en dos su labio pero no su beso. Despertar, como Cuba, con el eterno beso de Martí. No «humanizarlo» ni «canonizarlo»: lo hermoso es asomarse a un colgadizo para poder sumergirnos en el cauce de amor abierto por él. Y susurrar una vez más: «¡Maestro, qué has hecho!», mientras sentimos que sus riachuelos están pasando también por nuestro corazón.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Rubén Darío: «José Martí», en *Revista cubana*, La Habana, vol. XXIX, julio de 1951-diciembre de 1952, p. 488, y «Sonatina», en Eugenio Matus, *Antología de la poesía hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, t. 2, p.10.

<sup>2</sup> José Martí: *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 5, p.18.

<sup>3</sup> José Martí: *Poesía completa*, edición crítica, La Habana, Letras Cubanas, 1985, t. 1, p.17. Cintio Vitier plantea: «El hijo es lo mejor del padre, purificado y renacido en una criatura sobre la cual proyecta su propia niñez perdida, intacta en el fondo de su alma» (*Temas martianos*, primera serie, en colaboración con Fina García Marruz. La Habana, Departamento de la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, 1969, p.149).

<sup>4</sup> José Martí: *Obras completas*, edición citada, t. 4, p. 217.

# Con Martí,

Omar Valiño

por el rostro humilde de la patria

## BAJO EL TECHO DE UN CANEY, COMO

esos que sólo vimos en ilustraciones de libros escolares, conversamos sobre el teatro de José Martí hoy. Estábamos en plena montaña, en un sitio llamado Quiviján, a muchos kilómetros de Baracoa. Había terminado el espectáculo que esa noche la Cruzada ofreció a la comunidad. La gente andaba extenuada después de una jornada larga, llena de traslados, paradas y funciones, pero no quiso olvidar el Coloquio, ya también habitual en el evento.

Dije que el teatro de Martí se revisita poco o nada en el universo profesional, tanto por teatristas como por estudiosos. Que todos habíamos preferido, de algún modo, conservar los criterios ya petrificados sobre esta zona de su creación literaria, indudablemente menor frente a su poesía, sus escritos políticos o su periodismo. No dejé de recordar, sin embargo, el montaje de *Abdala* por Armando Morales, quien encontró en el arte de los muñecos un «vehículo» nuevo para devolvernos en toda su sacralidad el hermoso poema dramático escrito por un adolescente.

Pero Juan González Fiffe, el director de Teatro Andante, apuntó que si bien la presencia del corpus teatral martiano es escaso hoy (si descontamos la profusión de tareas escolares que sobre él se ejercen, en muchas ocasiones maltratándolo y contribuyendo a extender los prejuicios ya existentes), la presencia de Martí no lo es en parte del teatro que hacemos. Y con justicia puso de ejemplo la Cruzada misma. Julián González, el presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, señaló algo en la misma dirección.

Cierto: cada 28 de enero, no por casualidad, desde 1990, un grupo creciente de teatreros de Guantánamo y, eventualmente, de otros lugares del país parte a desandar lomas en acto de desprendimiento absoluto, tensados por el placer de ser útiles, que era lo que Martí quería de los seres humanos.

Recordé, además, que en síntesis perfecta la trayectoria de los teatristas se «cruza» en varios puntos con el camino de Martí después del desembarco por

Playita de Cajobabo y vino a mí aquel momento en que precisamente la Cruzada me llevó hasta ese lugar sagrado de esta tierra.

En el transcurso del diálogo, Corina Mestre abogó por dejar atrás esos criterios «definitivos» a los cuales me había referido y revalorizar desde la escena piezas como *Adúltera* y *Patria y libertad*, de la misma forma que Ury Rodríguez lo estaba buscando con su visión titiritera de *Amor con amor se paga*.

El propio Ury se refirió a los distintos estadios atravesados por el proceso, cuyo resultado ha sido un gozne más allá de lo simbólico, al igual que el mismo Coloquio, entre esta decimotercera edición de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa y el sesquicentenario del natalicio de José Martí, al cual estuvo dedicada.

\*\*

Desde 1996 participo en la Cruzada, cuyo recorrido por los territorios del árido Guantánamo, la fría Yateras, el desértico San Antonio del Sur, el histórico Imías, el cafetero Maisí y la deslumbrante Baracoa, he descrito en textos anteriores, siempre animado por el deseo de dar testimonio de una experiencia única e importante, al tiempo que ello contribuía a una necesaria promoción y, por supuesto, sin eximirla de críticas pertinentes, como a todas las cosas de este mundo. Me perdonarán, por tanto, quienes descubran ahora palabras conocidas, ya dichas.

Llegué al evento precisamente de la mano de Ury Rodríguez, actor en quien reconozco una de las presencias imprescindibles de la Cruzada por su compromiso, eficacia y voluntad en el ejercicio teórico en torno a ella misma. Esto último nos hizo coincidir en un evento sobre experiencias entre teatro y comunidad, él de la mano de la Cruzada, yo del Escambray. Desde entonces cada vuelta representa una confrontación honesta y, por qué no decirlo, amistosa con cada una de sus gentes y de sus nuevos trabajos.

En cuanto a la labor artística, nada me gusta más que comprobar de año en año cómo la Cruzada crece. Sin embargo, ello no evita nunca la tensión profesional del crítico que se debate entre el juicio, el estímulo y la censura. Porque, en pura justicia, es difícil sopesar a veces entre el esfuerzo enorme que emprenden individuos y grupos, y los resultados, estrictamente hablando.

Por un lado tenemos, como siempre, la permanente precariedad de la Cruzada. Dadas sus características, además de deficiencias y postergaciones en su atención, sobre todo de la propia provincia, emprender cada vez la aventura es acto de valentía y sacrificio. Durante un mes los campamentos cambian a diario, lo cual representa armar y desarmar todo cada veinticuatro horas. Tales campamentos son improvisados, casi siempre aulas de pequeñas escuelas sin, por supuesto, condiciones para esos menesteres. La comida es modesta, los traslados en camiones o guarandingas. El trabajo sufre la intensidad a que se ve abocado, dado lo necesario de abarcar la mayor cantidad posible de comunidades y centros escolares, así como la carencia de condiciones mínimas en cuanto a lo escénico.

Por otro, que en desafíos como esos radica la imantación de la Cruzada: en someter el teatro a límites que, paradójicamente, devuelve a sus orígenes a este arte y a sus hacedores. Salir a conquistar el público, alejados de todo afán mercantilista, sólo como bien cultural y social, enfrentar el acto creativo con dignidad mas sin las apoyaturas habituales de un dispositivo técnico, abandonar relativas comodidades en función de entregarse a la comunidad, son bases que han ido derivando en preceptos profesionales compartidos.

Tal vez ello explique por qué la Cruzada se ha convertido en un factor de desarrollo del movimiento teatral guantanamero. Participar en ella permite a los teatrístas conocerse y dialogar, centrar objetivos, exigirse, adquirir conocimientos y nuevas pautas de trabajo, confrontar, superarse; dado que la labor del compañero se hace cotidiana y se despliega mucho más allá del teatro. Tal aventura impone una saludable solidaridad.

Asimismo el itinerante encuentro ha devenido cita de teatreros, grupos, fotógrafos, especialistas, críticos y funcionarios de todo el país y a veces de otras latitudes, los cuales desde sus aristas respectivas han contribuido a ensanchar ese espacio de confrontación y desarrollo de nuevos proyectos: de puestas en escena, eventos, libros, documentación, apoyos, visitas...

Entre aquellos destaca la colaboración de Armando Morales, en particular con el Guiñol de



FOTO: GONZALO VIDAL

*Los bailes del deseo,*  
Guiñol de Guantánamo

Guantánamo, el colectivo de trayectoria más sostenida de los de casa. Su montaje de *Los bailes del deseo* de Alfonso Zurro, vuelto a disfrutar por mí, es un despliegue excelente de recursos propios del arte de los muñecos. Morales crea perspectivas diferentes a través del intercambio de voces, animación y ayudantías, quizás para decirnos que, de una u otra forma, todos participamos de similares desafueros. Una revalorizada fábula de traiciones en la cual se reúnen la mujer, el amante, el cura y el marido, donde grotesco, juego y humor son armas inmejorables de plena comunicación con los espectadores. Esos que conforman el público más difícil y heterogéneo, aquel del espectáculo destinado a las noches, el segmento creativo con el cual más dificultades ha enfrentado la Cruzada.

Otros montajes del Guiñol, como *Opalín y el diablo* de Fernando Tiel, asumido por Eldis Cuba, mejoran su eficacia con algunos arreglos, al tiempo que revisitan en *Porra con porra* una de las puestas fundacionales del grupo. Maribel López, la directora, parte de dos relatos conocidos en diferentes variaciones en los cuentos para niños: aquel en el cual resultan burlados el perro y la zorra por el conejo al que pretenden comerse, y la de los infantes que vencen a su patrón, quien los amenaza con el diablo. Tomando como premisa la sencillez, el espectáculo basa su despliegue en la brevedad, la dinámica titiritera y los efectos de los porrazos. También ensayan en la actualidad, bajo la mirada de su directora general, *El perro que no sabía ladrar* de Gianni Rodari, que antes de concluir deben revisar en varios aspectos. La historia del

perro al que distintos animales «enseñan» a tal, cuando en realidad lo engañan sabiéndolo o no, es débil por previsible, por carecer de sorpresas y porque aún la puesta no explota los recursos expresivos que pone en juego, como la máscara (sin el adecuado uso por parte de los actores), la narración, la música y las canciones, y la utilización de pequeños objetos o elementos de vestuario. Pero se trata de un proyecto ambicioso, señal de las metas vivas de ese grupo hoy.

Por su parte, para la Compañía de Teatro Dramático de Guantánamo, de alguna forma heredera del desaparecido Cabildo, *Entretodos* representa un estadio, un punto de llegada que lo es realmente de partida. Si bien todavía débil, demuestra la acertada estrategia de unión en un solo conjunto de las fuerzas antes dispersas y en esencia carentes de sentido y de resultados que se multiplicaban en la ciudad, mal generalizado de la política de los proyectos a lo largo del país en los noventa, del que ojalá este fuera signo de su reversibilidad. Raúl Lima, en calidad de director invitado, eligió el contrapunto entre lo narrativo y lo representable al partir de cuentos de distintos autores, tal vez como «fórmula», además, para ubicar en un solo estilo las tan diferentes propuestas que cultivaban los actores. Todavía se aprecian esas contradicciones en el interior de la puesta y algunos relatos salen mejor que otros. Hubiera sido deseable que se escogieran cuentos con una capacidad más activa de dialogar con la actualidad nacional. De la misma Compañía ya mencioné *Amor con amor se paga* de José Martí, renacimiento de la pieza a los ojos de niños y adultos gracias al títere, aunque Ury Rodríguez necesitará precisiones en el dibujo de las imágenes para hacer crecer la propuesta. Otros montajes del grupo como *Geranio* y *Margarita*, del propio Ury como director; y *Los mangos de bizcochuelo*, de Virginia López, a partir de *Las aceitunas* de Lope de Rueda no destacan. Denotan poco trabajo, inseguridad en los actores, elementalidad.

No podía faltar a la Cruzada el Guiñol Polimita, también guantanamero e imprescindible en este recorrido. Ya conocía *El demonio de los libros*, *El hombre de la gallina* y sumé ahora sus *Variedades*, todas dirigidas por Rafael Rodríguez, demostrativas de las distintas vertientes en que se mueve el colectivo, el cual puede revisar el «acabado» de sus puestas para afinar el estilo actoral, las resoluciones de diseño y la limpieza de acciones.

Entre los invitados estuvieron el grupo pinareño Caballito Blanco, dirigido por Silvia Domínguez, con *Ven a jugar conmigo* y *Contemos*, así como el narrador oral Agustín Montano, de Eclipse, con *Dos negritos en apuros*, pero no coincidimos en la misma etapa. Sí lo

hice con una parte de Teatro Andante, de Bayamo, y observé el avance del conjunto en el manejo titiritero gracias a *El gato simple* de Fidel Galbán, llevada al retablo por Juan González Fiffe con simpatía y humor, sobre todo cuando actualiza el texto a partir de referentes más cercanos al espectador de este momento y sin vulgarizar. Detrás del retablo tres actrices que fuera de él en las *Variedades*, también de Fiffe, se disfrutaban en cada función porque poseen la gracia imprescindible para este tipo de trabajo y la inteligencia para crear un verdadero espacio de interacción con los niños. Inventan juegos, perfeccionan otros, buscan una didáctica muy especial en un intercambio que deviene rico y placentero, pedagógico en la medida que el teatro lo debe ser.

Al final anfitriones y huéspedes habían ofrecido más de trescientas funciones para ciento ochenta y cinco comunidades, entre ellas siete nuevas y diecisiete no visitadas, pero que acuden a los sitios de representación. Más de cuarenta mil espectadores esta vez y más de medio millón en las trece ediciones son datos elocuentes del espíritu de aventura y la persistencia de todos los integrantes. Espectáculos, talleres con niños e intercambios profundizan el trazado de la Cruzada. Aún podría ser mayor, siempre lo repito, si en otros momentos del año se pudiera volver a puntos de la ruta y emprender experiencias de mayor extensión en el tiempo y en la calidad de las interacciones. No se trata por tanto, para mí, de volver en otra época del año por los mismos senderos, aunque estos sean siempre ampliables, sino de aquilatar la dimensión práctica y teórica de nuevos desafíos laborando con la comunidad. Experimentos han existido, como el protagonizado por Ury Rodríguez en *Dos Brazos* y conocimiento del terreno físico y del paisaje social sobra a los grupos que intervienen en el evento.

Atraer nuevos invitados, colectivos y figuras, estudiantes e interesados, es otra forma, si bien no puede ser indiscriminada, de mostrar y motivar a tantos otros que, en diferentes partes del país, se mueren de desidia o de costumbre sin salir a conquistar para el teatro los ojos infantiles más bellos de esta isla. Tiernos y asombrados, agradecidos hasta la conmoción frente a un títere —por citar esa figura tan portadora de otra vida no natural—, esos ojos, que no sólo esperan en las montañas de Guantánamo, son el diario e infinito gran espectáculo de la Cruzada. En ellos brilla el sentido martiano de hacer el teatro allí, entre la fecunda naturaleza intacta, la misma que salta aún en las páginas del *Diario de campaña*, entre las piedras y el polvo más humilde de la patria.



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Verónica Lynn y José Antonio Rodríguez reciben el Premio Nacional de Teatro 2003

## El precio de aquella noche

### TODAVÍA ENTONCES EXISTÍA LA RUTA

68, deslizándose como una serpiente por la espalda de Infanta y buscando después Línea con su vocación marina. A finales de esos ya casi remotos setenta, José Antonio logró capturar un asiento cercano al mío; y no pude más, «le partí parriba» y le solté la descarga de que yo estudiaba en el Instituto de Arte y que una de las cosas más grandes del mundo era haberlo visto en *Contigo pan y cebolla*, en *El saco de gamuza* y sobre todo en *Galileo Galilei*, en aquel doblaje con Vicente Revuelta que se convertía en tema de debate entre los aspirantes a teatrólogos, como si en vez de Vicente y José y sus virtuosas caracterizaciones, estuviésemos poniendo en la balanza las virtudes como segunda base de Urquiola y de Anglada, por hablar de dos lumínicos peloteros de la época.

### Amado del Pino

Del gran actor en el *Macbeth* de Berta Martínez tengo un recuerdo más borroso. Por ahí anda una formidable foto de Expósito que me empuja la memoria, en ese paño de tierra confundible con la melancolía. Lo que sí quedó claro, ante aquel Shakespeare tal vez incompleto pero muy vital, es que ser un actor se prueba también en esa variedad. Que el Anselmo gris y rico; sosegado o fugazmente colérico de la impecable comedia de Héctor Quintero podía trasmutarse en el semidesnudo Macbeth azotado por furias y vilezas. Antes de la descarga de la guagua, y de que fuésemos vecinos y compañeros de

muy conversadas compras de viandas en los ochenta, José Antonio brilló en el Conjunto Dramático Nacional, en La Rueda, ese grupo al que tendrá que volver nuestra teatología, y formó parte de la hermosa aventura de Los Doce.

Lo que nunca he logrado es que José Antonio me cuente sus comienzos mejor que como aparece en el intercambio con el entrañable Juan Carlos Martínez en esta revista. Carambolas de los magisterios, esa sutil esgrima de preguntas y respuestas me dio una pauta, un ideal, una seña de lo que es una buena entrevista de personalidad. Allí José le comentó a Juan Carlos sobre la componenda entre su padre y Enrique Santiesteban para que el muchacho se olvidara de ser actor y de cómo la ética de Enrique pudo más que el compromiso, de a socio, con el doctor Rodríguez. Y la sesión prevista para el desaliento se convirtió en punto de partida para una de las carreras más intensas del teatro, el cine, la televisión y la radio nacionales.

Otro privilegio de cuarentón es haber asistido a la atmósfera, especialmente creativa, que dio lugar a las primeras puestas de Teatro Buscón. Guardo *Los asombrosos Benedetti* en la selecta antología de los espectáculos más vitales y coherentes que he visto. Ahí el virtuoso intérprete se luce en la dirección de actores y logra aglutinar un todos estrellas que, veleidades de nuestro inestable movimiento teatral, debió brillar más tiempo sobre las tablas. Siempre digo que uno de los puntos culminantes de nuestro teatro de los ochenta es el montaje de *Buscón busca un Otelo*. Otra vez José Antonio bebiendo en Shakespeare, esta vez compartiendo, con envidiable fluidez, los roles de actor y de director.

Hay una función de *Buscón busca*... que evoco cada vez que me dan un chance. Festival de Camagüey 1986, largo, cómodo, húmedo, juvenil Camagüey de años de bonanza. Atareado en sentar amigos y muchachas sólo conseguí ubicarme en la escalera del segundo piso. El espectáculo —después de un estreno habanero donde se resentía un poco por largo— había girado por los «ahís», como diría el inolvidable maestro Roberto Blanco, y ajustado las tuercas. En la función del Festival resultaba a la vez compacto y encantador. Ese es uno de los momentos que nada arrancará de mi memoria, en lucha (con *Las tres hermanas*, según Liubimov y otras certezas) por la medalla de plata de mi nostalgia teatral. El pleito es por el segundo lugar porque el oro lo tiene asegurado el estado casi febril que me produjo



FOTOS: ARCHIVO TABLAS

la función de *El precio*, en la puesta de Vicente de 1979. Ahí, con las actuaciones del propio Revuelta, de Omar Valdés y con las primorosas transiciones de José Antonio, se partió el bate y, siguiendo a Miller con las referencias a la plata, «se cayó el dinero».



# Santa Verónica

## del teatro cubano

Roberto Gacio

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS



### ES TAREA DIFÍCIL RESUMIR EN UN BREVE

espacio la trayectoria escénica de una actriz cuyo talento ocupa una posición privilegiada en Cuba.

Verónica Lynn comenzó su carrera en 1952 en teatro y en 1953 en televisión. Aún se recuerda su actuación en *Lluvia o La ramera de las islas*, de Somerset Maugham con el grupo TEDA, bajo la dirección de Erick Santamaría. Además representó en el Teatro de los Torcedores y en las salas Arlequín, Prometeo, Hubert de Blanck, Tespis, Talía, Las Máscaras y los escenarios del Mella, el Miramar y el Teatro Nacional de Cuba.

En cuanto a la televisión, su imagen ha aparecido en todos los canales, y ha laborado asimismo en Radio Progreso y en Liberación.

Entre sus presentaciones antes de 1959 está *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, con lo cual ella se convierte en una de las primeras protagonistas en Cuba del «teatro norteamericano».

A comienzos de la década del sesenta desarrolló exitosa temporada en la sala Arlequín de Rubén Vigón, bajo su dirección y junto a su compañero Pedro Álvarez: se destacó en *Antígona* de Sófocles, y en *El oso* y *El aniversario* de Chéjov.

Pero en 1962 ocurre el estreno de *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José Ramón Brene, bajo la batuta

de Adolfo de Luis con el grupo Milanés. La propia actriz ha declarado que en su carrera hay que hablar de antes y después de Camila. Su aparición en este protagónico, paradigma para cualquier intérprete cubana, fue tan exitosa que la hizo ocupar un sitio de honor entre las mejores de ese momento, lugar que no ha abandonado nunca. Su Camila caló con hondura en el drama de esta mujer que se enfrenta a las transformaciones de su amante Níco. Ella culpa a otra mujer, pero más adelante increpa a la Revolución que considera lo ha apartado de su lado. Santera, hembrista, profundamente enamorada, llena de contradicciones, su interpretación huyó de los esquemas del costumbrismo, a través de precisas cadenas de acciones y una bien conseguida caracterización que impactó a todos con su energía y convicción.

Poco después, ese mismo año y en los comienzos del siguiente, tuvimos la fortuna de que asumiera la Luz Marina de *Aire frío* de Virgilio Piñera, llevada a escena por Humberto Arenal en su estreno absoluto. Este personaje devino leyenda entre las grandes faenas artísticas del teatro cubano. La angustia de su vida se expresa al clamar por un ventilador, metáfora del deseo de una respiración tranquila en medio de una sociedad convulsa que no ofrecía el mínimo de sus aspiraciones. La extraordinaria pieza piñeriana tuvo en Verónica una elevada cota de virtuosismo. La alter-



nancia entre la agudeza de intenciones y subtextos con la inquietante movilidad de sus desplazamientos, gestos y actitudes conformaron un tejido de dramaturgia actoral inolvidable por su dinámica emotiva.

Con posterioridad, a finales de la década del sesenta, la Lynn se enfrentó a la Marta de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Albee, que tuvo como director al relevante dramaturgo Rolando Ferrer. La ironía, la violencia soterrada o explícita, la terrible agresividad e incomunicación de esta figura dramática fueron transmitidas con un fino despliegue de recursos, códigos y habilidades por la actriz. Junto a José Antonio Rodríguez, en George, su pareja protagónica —ahora también galardonado como ella con el Premio Nacional de Teatro—, aquella puesta en escena consiguió un retrato real de cierta parte de la sociedad contemporánea.

Sólo he mencionado tres hitos de la trayectoria de esta gran intérprete. Habría que añadir *La soprano cal-*

*va, El Cid y Delito en la isla de las cabras*, entre otros.

En la memoria de los espectadores cubanos se mantienen sus incursiones en la pantalla televisiva, sobre todo en *Sol de batey* de Dora Alonso, a cargo de Roberto Garriga: su Teresa, ejemplo de la malvada propia de estas telenovelas, estuvo matizada con las justificaciones, sentimientos y matices que la hicieron huir de maniqueísmos y lograr una expresión humana.

En otros espacios televisivos también se aprecia su trabajo, como son *Fortunata y Jacinta, El ángel azul* o en las lorquianas *Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba y Yerma*. La enumeración, que sería interminable, contribuyó a elevar el reconocimiento y la importancia del arte de la actuación, tanto para los realizadores como para los críticos y el público en general.

La entrega del Premio Nacional no hace sino galardonar un desempeño sostenido a través de medio siglo, con rigor, estudio y dedicación. En este sentido puede referirse su proyecto *Trotamundos*, donde ha incursionado en la dirección, desde la comedia *No por favor* hasta el monólogo *Clitemnestra* de Margueritte Yourcenar.

En el cine no podemos dejar de mencionar *La bella del Alhambra* y *Video de familia*.

La acompañan otros empeños: su graduación como teatróloga en el Instituto Superior de Arte, la asesoría técnica al Centro Metodológico del Movimiento de Aficionados donde ha fungido como directora artística, jurado, profesora, conferencista. Ha recibido la orden Raúl Gómez García del Sindicato de la Cultura, la Palma de Plata del periódico *Revolución*, la Réplica del Machete de Máximo Gómez y la Orden Por la Cultura Nacional.

Ha viajado, entre otros muchos cardinales, a Checoslovaquia, Canadá y Estados Unidos.

Artífice del drama psicológico, poderosa técnica stanislavskiana, Verónica Lynn, esa gran actriz de toda Cuba, nos deja siempre el legado de apariciones memorables.



En los negocios, los deportes y el sexo, *to perform* es hacer algo según una norma: tener éxito, sobresalir. En las artes, *to perform* es montar un espectáculo, una obra teatral, una danza, un concierto. En la vida diaria, *to perform* es aparentar, ir a los extremos, subrayar una acción para los que están mirando. En el siglo XXI, como nunca antes, la gente vive por medio del performance.<sup>1</sup>

## ¿Qué es el performance?\*



**Richard Schechner**

*To perform* también puede entenderse en relación con:

- ser
- hacer
- mostrar haciendo
- explicar lo que se muestra haciendo

«Ser» es la existencia misma. «Hacer» es la actividad de todo lo que existe. «Mostrar haciendo» es actuar apuntando a, subrayando y exhibiendo. «Explicar lo que se muestra haciendo» es la tarea de los estudios de performance.

Es muy importante distinguir estas formas entre sí. «Ser» puede ser activo o estático, lineal o circular, expansivo o contráctil, material o espiritual. Ser es una categoría filosófica que indica todo aquello que la gente teoriza como «realidad esencial». «Hacer» y «mostrar haciendo» son acciones. Hacer y mostrar están siempre fluyendo, siempre cambiando —como en el mundo del filósofo griego presocrático Heráclito (535-475 a.n.e.) que dijo: «Nadie puede entrar dos veces al mismo río ni tocar dos veces una materia mortal en el mismo estado». El cuarto término, «explicar lo que se muestra haciendo» es un esfuerzo reflexivo para comprender el mundo del performance y el mundo como performance. Esta comprensión es, por lo general, tarea de los críticos e investigadores. Pero a veces, como sucede en el teatro brechtiano, donde el actor sale de su papel para comentar lo que el personaje está haciendo, o en un tipo de performance crítico

como *Couple in the Cage* (*Una pareja en la jaula*, 1992), de Guillermo Gómez-Peña (1955) y *Coco fusco* (1960), el performance es reflexivo.

### Performances

Los performances caracterizan identidades, juegan con el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo, y cuentan historias. Los performances de arte, los rituales o los de la vida cotidiana están hechos de «conductas repetidas», de «conductas reconstruidas», de acciones ejecutadas que la gente se entrena para hacer, que practica y ensaya. Ese entrenamiento y ese esfuerzo consciente resultan claros en el caso de hacer arte, pero la vida cotidiana también implica años de entrenamiento, de aprender fragmentos apropiados de conducta, de encontrar la forma de ajustar y desempeñar nuestra vida de acuerdo con circunstancias sociales y personales. La larga infancia propia de la especie humana es un prolongado período de entrenamiento y ensayo para el exitoso desempeño de la vida adulta. La «graduación» en la adultez está marcada en muchas culturas y religiones por ritos de iniciación, pero incluso antes de la adultez, algunas personas se adaptan a la vida que se les ha asignado de manera más cómoda que otras, que se resisten o se rebelan. La mayoría de la gente vive tensa entre la aceptación y la rebelión. La acción social —política, protestas, revoluciones y demás— es un esfuerzo colectivo a gran escala,

\* El presente texto está compuesto por fragmentos del segundo capítulo del libro *Performance Studies, An Introduction* (2002), de Richard Schechner. Esta traducción, la primera al español, ha sido expresamente autorizada por el autor para *tablas*. (N. del E.)

tanto para mantener el *status quo* como para cambiar el mundo. Todo el período que abarca el desarrollo individual humano puede estudiarse «como» performance. Incluye acontecimientos a gran escala como las acciones sociales, las revoluciones y la política. Cada acción, no importa cuán pequeña o abarcadora sea, consiste en conductas repetidas.

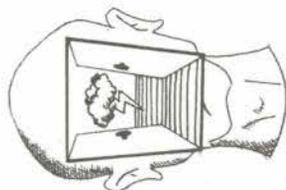
¿Qué decir entonces de las acciones que son aparentemente «ejecutadas una vez», como el *Happening* de Allan Kaprow (1927), por ejemplo, o un hecho cotidiano como cocinar, vestirse, dar un paseo o hablar con un amigo? Incluso tales acciones se construyen a partir de conductas previamente practicadas. De hecho, la cotidianidad de la vida diaria es precisamente su familiaridad, el haber sido construida a partir de fragmentos de conducta reordenados y modelados para encajar en circunstancias específicas. El «arte como la vida» —como llama Kaprow a gran parte de su obra— se acerca a la vida cotidiana. El arte de Kaprow subraya tenuemente o resalta la conducta común; como atender cuidadosamente a la preparación de una comida o mirar atrás las propias huellas después de caminar por el desierto. Prestar atención a las simples actividades practicadas en el momento presente es desarrollar una conciencia zen de lo cotidiano, una glorificación de lo común. Glorificar lo común es advertir cuán semejante a un ritual es la vida diaria y hasta qué punto consiste en repeticiones. No hay ninguna conducta que sea «practicada una vez».

Aquí hay una paradoja. ¿Pueden Heráclito y la teoría de la conducta reconstruida tener razón? Los performances se hacen a partir de fragmentos de conductas reconstruidas, pero cada performance es distinto a otro. Primero, los fragmentos de conducta fijados pueden recombinarse en infinitas variaciones. Segundo, ningún acontecimiento puede copiar exactamente a otro. No sólo la conducta en sí misma —matices de estados de ánimo, tono de la voz, expresión corporal y demás—, sino también la ocasión específica y el contexto hacen cada caso único. ¿Qué decir de las réplicas o clones reproducidos mecánica, digital o biológicamente? Puede ser que un filme o un performance artístico digitalizado sean los mismos en cada función, pero el contexto de cada recepción lo hace diferente en cada caso. Aún cuando cada «cosa» es exactamente lo mismo, cada acontecimiento

en que la «cosa» participa es diferente. En otras palabras, la unicidad de un acontecimiento no radica en su materialidad, sino en su interactividad. Si esto es así respecto a los filmes y acontecimientos digitalizados, ¿cuánto más no lo será en la representación en vivo, donde tanto la realización como la recepción varían de un caso a otro? ¿O en la vida diaria, en la que es imposible controlar perfectamente el contexto? Así, irónicamente, los performances se resisten a aquello que los produce.

Lo cual lleva a la pregunta: ¿dónde tienen lugar los performances? Una pintura «tiene lugar» en el objeto físico; una novela tiene lugar en las palabras, pero un performance (incluso de una pintura o de una novela, cuando se trata «como» performance, un concepto que explicaré brevemente) tiene lugar sólo en la acción, la interacción y la relación. El performance no está «en» algo, sino «entre». Permítaseme explicar. Un ejecutante en la vida corriente, en un ritual, en una obra teatral o en las artes escénicas hace/muestra algo: ejecuta una acción. Por ejemplo, una madre alza una cuchara hasta su boca y luego hasta la boca de la niña para mostrarle cómo comer el cereal. El performance es la acción de alzar la cuchara, llevándola a la boca de la madre y luego a la boca de la bebé. Al principio, la bebé es la espectadora del performance de su madre. Llegado un punto, la bebé se convierte en una co-ejecutante cuando toma la cuchara y trata de hacer la misma acción, a menudo sin encontrar su boca y el mentón de comida. El padre graba en vídeo todo el espectáculo. Más tarde, quizás muchos años después, la bebé es una mujer crecida que le muestra a su propio bebé un vídeo casero del día en que ella empezó a aprender a usar una cuchara. Ver este vídeo es otro performance que existe en la compleja relación entre el acontecimiento original, el recuerdo de los padres ahora viejos o quizás fallecidos y el actual momento de placer en que la madre señala a la pantalla y dice al bebé: «¡Esa era mamá cuando tenía tu edad!». El primer performance «tiene lugar» entre la acción de mostrarle a la bebé cómo usar la cuchara y la reacción de ella ante esta acción. El segundo performance tiene lugar entre el videotape del primer performance y la recepción de ese primer performance por la bebé

—ahora madre— y su propio bebé (o cualquier otra persona que esté mirando). Lo que es verdad en este performance de «cine casero» es verdad en todos los performance. Tratar cualquier objeto, obra o producto «como» performance —una pintura, una novela, un zapato o cualquier otra cosa— significa investigar lo que el objeto hace, cómo interactúa con otros objetos o seres, y cómo se relaciona con otros objetos o seres. Los performances sólo existen como acciones, interacciones y relaciones.



## Bill Parcells quiere que usted cumpla

En 1999, un anuncio a toda página en el *New York Times* para vender el Cadillac Seville presentaba al legendario entrenador norteamericano de fútbol Bill Parcells (1941) mirando fijamente al lector. Uno de los ojos de Parcells está en sombras, la oscuridad mezclándose con el fondo negro para resaltar en letras grandes y blancas el texto:

SI USTED QUIERE IMPRESIONAR  
A BILL PARCELLS  
USTED TIENE QUE  
CUMPLIR

Debajo de la foto de un Seville, el texto continúa en letras más pequeñas: «Los grandes cumplidores siempre hicieron una fuerte impresión en Bill Parcells. Eso explica su gran aprecio por el Seville».

El anuncio combina el desempeño en los deportes, los negocios, el sexo, las artes y la tecnología. Parcells sobresale como un entrenador de fútbol. Exigiéndole a sus jugadores, los estimula, y ellos responden en el terreno con triunfantes performances. La excelencia de Parcells parte de su exigencia, su habilidad para organizar y su insistencia en prestar atención a cada detalle del juego. Su mirada tiene *sex appeal*; su penetrante contemplación es la de un hombre potente capaz de controlar a los gigantes que juegan fútbol. Él combina maestría, eficiencia y belleza. Al mismo tiempo, Parcells despliega un destello reticente; sabe que está actuando para la cámara y para las multitudes. El anuncio informa todo esto; trata de convencer a quienes lo ven de que el Cadillac, como Parcells, está en la cima de sus posibilidades, que es sexy y poderoso, bien hecho hasta el último detalle, confiable, líder en su campo y capaz de sobresalir en medio de una multitud.

### Ocho clases de performances

Los performances ocurren en ocho situaciones, unas veces separadas y otras superpuestas:

1. en la vida diaria (cocinar, hacer vida social, «vivir»)
2. en las artes
3. en los deportes y otros entrenamientos populares
4. en los negocios
5. en la tecnología
6. en el sexo
7. en el ritual (sagrado y secular)
8. en el juego



Esta lista no agota las posibilidades. Si las examinamos rigurosamente como categorías teóricas, las ocho situaciones no son proporcionadas. «La vida cotidiana» puede abarcar la mayor parte de las otras situaciones. Las artes toman como tema materiales diversos y de cualquier parte. El ritual y el juego no son sólo «géneros» de performance, sino que están presentes en todas las situaciones como cualidades, inflexiones o estados de ánimo. Relaciono estas ocho para indicar el vasto territorio cubierto por el performance. Algunos aspectos —como los que ocurren en los negocios, la tecnología y el sexo— no suelen analizarse junto con los otros, que han sido asiento de las teorías del performance artístico. Y la operación de formar categorías como estas ocho es el resultado de una particular forma de pensamiento que se aleja de lo universal.

Incluso las nociones de historia y cultura son culturalmente específicas, no universales. Es imposible abordar un tema como no sea a partir de nuestras propias preferencias culturales, pero una vez que he emprendido un proyecto como este libro, lo mejor que puedo hacer es saberlo y compartir con el lector esta limitación. Apuntado esto, designar a la música, la danza y el teatro como «artes de performance» puede parecer relativamente simple, pero al analizarlas como categorías resultan ambiguas. Lo que se designa como arte, sea lo que sea, varía histórica y culturalmente. Los objetos y representaciones llamados «arte» en algunas partes del mundo son como lo que se fabrica o se hace en muchos otros lugares sin que se les llame de esa forma. Muchas culturas no tienen una palabra para nombrar al «arte» ni una categoría llamada así, aun cuando crean objetos y representaciones que muestran un sentido estético altamente desarrollado.

No sólo hacer «arte», sino también evaluarlo, es algo que ocurre en todas partes. La gente de diferentes culturas en todo el mundo sabe distinguir entre lo «bueno» y lo «malo» en danza, canto, oratoria, narración oral, escultura, diseño de tejidos, artesanía, pintura y demás. Pero lo que hace que algo sea «bueno» o «malo» varía en gran medida de lugar a lugar y hasta de ocasión a ocasión. Los objetos rituales de una cultura o de un período histórico se convierten en las obras de arte de otras culturas o períodos. Los museos de arte están llenos de pinturas y objetos que

una vez fueron considerados sagrados (y todavía puede haber saqueadores ansiosos por recuperar sus objetos rituales y reliquias sagradas). Además, aun cuando un performance tenga una fuerte dimensión estética, no es necesariamente «arte». Los movimientos de los jugadores de baloncesto son tan hermosos como los de los bailarines de ballet, pero a una cosa se le llama deporte y a la otra arte. El patinaje artístico y la gimnasia existen en ambas categorías. Decidir lo que es arte depende del contexto, la circunstancia histórica, la costumbre y las convenciones sociales.

Separar el «arte» del «ritual» resulta particularmente difícil. He señalado que los objetos rituales de muchas culturas se conservan en los museos de arte, pero consideremos también los servicios religiosos con música, canto, baile, predicación, hablar en lenguas y curación. En una ceremonia de la iglesia evangélica cristiana, por ejemplo, las personas caen en trance, bailan en los pasillos, ofrecen testimonios, reciben la unción y el bautismo. En las iglesias afro-norteamericanas la música de los evangelios es muy cercana al blues, al jazz y al rock-and-roll. ¿Son tales ceremonias arte o ritual? Una autoridad religiosa de la Europa medieval, como Amalarius (780-850) el obispo de Metz, afirmó que la misa era el teatro equivalente a la antigua tragedia griega. En realidad, no pocas personas asisten a los servicios religiosos tanto por placer estético e interacción social como por razones de creencia. Por mucho tiempo, compositores, artistas de la plástica y actores han realizado finos trabajos artísticos para el uso de los rituales. En muchas culturas, la actuación participativa es el centro de las prácticas rituales. En la antigua Atenas, los grandes festivales de teatro eran ritual, arte, competencia casi deportiva y entretenimiento popular al mismo tiempo. Hoy día, el deporte es un entretenimiento vivo y a la vez transmitido por los medios que combina la competencia, el ritual y el gran negocio.

Como se ha dicho, algunos deportes se acercan a las artes. La gimnástica, el patinaje artístico y el clavado están reconocidos por el Comité Olímpico, pero no hay procedimientos cuantitativos para determinar los ganadores como en las carreras, el lanzamiento de la jabalina o el levantamiento de pesas. Por el contrario, es-

tos «atletas estéticos» se juzgan cualitativamente sobre la base de la «forma» y la «dificultad». Sus performances se asemejan más a la danza que a las competencias de velocidad o fuerza, pero con el difundido uso de la fotografía a cámara lenta y la repetición, aun los «deportes rudos», como el fútbol, la lucha y el boxeo, alcanzan una dimensión estética que se hace más evidente al verse de nuevo que en la rápida y tumultuosa acción en sí misma. El despliegue victorioso de los atletas exhibiendo su superioridad es otro añadido de tipo artístico.

Por todo esto, cada cual conoce la diferencia entre ir a la iglesia, mirar un partido de fútbol o asistir a algún espectáculo escénico. La diferencia se basa en las funciones, la circunstancia del acontecimiento dentro de la sociedad, el local y la conducta que se espera de los ejecutantes y de los espectadores. Existe también una gran diferencia entre los diversos géneros de las artes escénicas. Agitarse y saltar en un concierto de rock es muy distinto a presenciar una función de *Giselle* por el American Ballet Theatre en el Metropolitan Opera House. El teatro enfatiza la narración y la personificación, los deportes las competencias, y el ritual la participación y la comunicación con fuerzas o seres trascendentes.

En los negocios, cumplir significa hacer un trabajo eficiente con el máximo de productividad. En el mundo social, se exige de las personas, las máquinas, los sistemas, los departamentos y las organizaciones que cumplan. Al menos desde el advenimiento de la fábrica en el siglo XIX, ha habido una fusión de lo humano, lo técnico y lo organizativo, lo que ha llevado a un incremento de la riqueza material... y también a la sensación de que los individuos son solamente «parte de la maquinaria». Pero también esta mezcla de persona y máquina tiene una cualidad erótica. Hay algo sexual acerca del alto desempeño en los negocios, tal y como hay mucho de semejanza a los negocios en el desempeño sexual. El desempeño sexual invoca también significados extraídos de las artes y los deportes. Consideremos la variedad de significados ligados a las frases «hacer el sexo», «¿cómo funcionó el/ella en la cama?» y ser un «artista sexual». La primera se refiere al acto en sí mismo y la segunda a cuán bien uno «lo hace», mientras que la tercera implica algo de ir a los extremos o de fingir, de montar un espectáculo y por tanto quizás no hacerlo en absoluto.



## La reconstrucción de la conducta

Examinemos más de cerca la noción de conducta reconstruida. Todos representamos más de lo que creemos. Como se ha dicho, la vida diaria, la vida ceremonial y la vida artística se componen en gran medida de rutinas, hábitos y rituales, y la recombinación de conductas ya practicadas. Lo que es «nuevo», «original», «conmocionante» o «vanguardista» es mayormente una combinación diferente de conductas conocidas o el desplazamiento de una conducta desde donde es aceptable o esperada hacia otro sitio u ocasión en que no lo es. Así, por ejemplo, el desnudo causó una conmoción en las artes escénicas cuando se usó por vez primera de forma difundida en los años sesenta. Pero, ¿por qué la



conmoción, por qué el desnudo era nuevo? Simplemente porque la desnudez tuvo lugar en espacios destinados a la representación viva de un «arte elevado». Antes, la gente sólo veía cuerpos desnudos en su casa o en las duchas del gimnasio; los intérpretes desnudos sólo se veían en los espectáculos de *striptease*. Sin embargo, esta prohibición se aplicaba sólo a los cuerpos desnudos vivos, puesto que los museos de arte estaban llenos de representaciones de cuerpos desnudos. La justificación para esta desnudez era que las exhibiciones de arte no eran presumiblemente eróticas. Desde luego que en muchas culturas la desnudez es la norma. En otras, como en Japón, se acepta desde hace mucho en ciertas circunstancias públicas y se prohíbe en otras. Hacia el año dos mil, en cualquier espacio metropolitano de occidente, nadie perturba a los espectadores ni a los críticos por actuar desnudos. Pero no trate de hacerlo en Kabul.

Los hábitos, rituales y rutinas de la vida son conductas reconstruidas. La conducta reconstruida es la conducta viva tratada como un director de cine trata una tira de cinta cinematográfica. Estas tiras de conducta pueden ser recompuestas y reconstruidas; son independientes de los sistemas causales (personales, sociales, políticos, tecnológicos, etc.) que les dan vida. Tienen una vida por sí mismas. La «verdad» o «fuente» original de la conducta puede no ser conocida o estar perdida, ignorada o contradicha, aun cuando esa verdad o fuente sea reverenciada. Cómo estas tiras de conducta fueron hechas, encontradas o desarrolladas, es algo que puede ser desconocido u ocultado, elaborado o distorsionado por el mito o la tradición. La conducta reconstruida puede ser de larga duración como en las representaciones rituales, o de corta du-

ración como en gestos tan fugaces como decir adiós con la mano.

La conducta reconstruida es el proceso clave de cada tipo de performance en la vida diaria, en la curación, en el ritual, en el juego y en las artes. La conducta reconstruida está «fuera», separada de «mí». Para decirlo en términos personales, la conducta reconstruida es «yo comportándome como si fuera otro» o «como se me dice que lo haga» o «como he aprendido». Aun cuando me sienta cabalmente yo mismo, actuando con independencia, una breve investigación revela que las unidades de conducta que me abarcan «a mí» no han sido inventadas por «mí». O, por el contrario, puedo sentirme «junto a mí mismo», no «yo mismo», o «despegado» como en un trance. El hecho de que haya múltiples «yo» en cada persona no es un síntoma de desarreglo, sino la manera en que son las cosas. Las formas en que uno representa sus «yo» están conectadas con las formas en que la gente representa a otros en el drama, las danzas y los rituales. De hecho, si la gente no hubiera entrado en contacto comúnmente con sus múltiples «yo», el arte de la actuación y las experiencias de trance o posesión no serían posibles. La mayoría de los performances, tanto en la vida como en cualquier otro campo, no tienen un solo autor. Los rituales, los juegos y los performances de la vida diaria son de la autoría del «anónimo» colectivo o de la «tradición». Los individuos a quienes se considera inventores de rituales o juegos, no suelen ser más que sintetizadores, recombinadores, compiladores o editores de acciones ya practicadas.

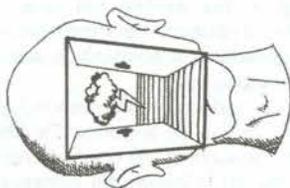
La conducta reconstruida incluye un vasto campo de acciones. De hecho, toda conducta es una conducta reconstruida: toda conducta consiste en

recombinar fragmentos de conductas previamente practicadas. Por supuesto que la mayor parte del tiempo la gente no advierte que está haciendo tal cosa. La gente simplemente «vive la vida». Los performances son una conducta señalada, enmarcada o exaltada, separada de lo que es sólo «vivir la vida»; una conducta reconstruida, si se quiere. Sin embargo, para lo que me propongo aquí no es necesario plantear esa duplicidad, basta con definir la conducta reconstruida como señalada, enmarcada o exaltada. La conducta reconstruida puede ser «yo» en otro tiempo o estado psicológico: actuar o contar la historia de un suceso agradable o traumático. La conducta reconstruida puede escenificar una realidad no común, como la danza-trance balinesa que representa la lucha entre los demonios Rangda y el león-dios Barong. La conducta reconstruida puede ser un conjunto de acciones signadas por convenciones estéticas como en el teatro, la danza y la música. Pueden ser acciones materializadas dentro de las «reglas del juego», la «etiqueta» o el «protocolo» diplomático, o cualquiera otra de las millares de acciones de la vida conocidas de antemano. Esto varía enormemente de cultura a cultura. La conducta reconstruida puede ser el niño que no derrama lágrimas cuando se le rebana con hojas melladas el interior de su nariz durante una iniciación en Papua Nueva Guinea, o la formalidad de una novia o un novio durante su ceremonia de bodas. Puesto que está señalada, enmarcada y separada, la conducta reconstruida puede ser

trabajada, almacenada y recordada, se puede jugar con ella, convertirla en otra cosa, transmitirla y transformarla.

La conducta reconstruida es simbólica y reflexiva. Sus significados necesitan ser descodificados por aquellos que los conocen. No es una cuestión de «alta cultura» contra «baja cultura». Un fanático de los deportes conoce las reglas y estrategias del juego, los records de los principales jugadores, las posiciones y muchos otros detalles técnicos e históricos. Lo mismo puede decirse de los fanáticos de las bandas de rock. A veces el conocimiento acerca de la conducta reconstruida es esotérico, sólo reservado a los iniciados. Entre los pueblos aborígenes de Australia, el propio terreno está lleno de rocas, caminos, pozos y otras marcaciones significativas que conforman un registro de las acciones de los seres míticos. Sólo el iniciado conoce la relación entre la geografía común y la sagrada. Estar consciente de la conducta reconstruida es reconocer el proceso mediante el cual los procesos sociales en todas sus múltiples formas son transformados en teatro. No teatro en el sentido de representar dramas sobre un escenario (lo cual, después de todo es una práctica que mientras no fue difundida como parte del colonialismo era propia de relativamente pocas culturas), sino en el sentido más amplio.

Performance, en el sentido de la conducta reconstruida, significa «nunca por primera vez», siempre por la segunda o enésima vez: conductas repetidas.



### ¡Cuidado! Desconfíe de las generalizaciones

Necesito enfatizar un punto. Los performances pueden ser generalizados al nivel teórico de la reconstrucción de la conducta, sin embargo, como prácticas incorporadas, cada performance es específico y diferente de cualquier otro. Las diferencias establecen las convenciones y las tradiciones de un género, las opciones personales hechas por los intérpretes, varios patrones culturales, circunstancias históricas y las particularidades de la recepción. Tomemos, por ejemplo, la lucha. En Japón, los movimientos de un luchador de sumo están bien determinados por una larga tradición. Estos movimientos incluyen el jactancioso paseo del atleta alrededor del círculo, el ajuste de su cinturón, el lanzamiento de puñados de sal, la observación de su oponente, y al final el agarre, a menudo muy breve, de los dos enormes competidores. El público conocedor ve en esta exhibición cuidadosamente ritualizada una tradición de

siglos vinculada al Sintoísmo, la religión nativa japonesa. Por contraste, la lucha profesional norteamericana es un ruidoso deporte para «bandidos» en el que cada luchador ostenta su propia tosca identidad. Durante los encuentros, los árbitros son golpeados, los luchadores son sacados del cuadrilátero y la trampa es endémica; todo esto espoleado por fanáticos que lanzan epítetos y objetos. Sin embargo, todo el mundo sabe que el resultado de la lucha norteamericana está determinado de antemano, que la ilegalidad es pura actuación teatral: se trata, en buena medida, de «todo un show». Los fanáticos del sumo y los de los encuentros de la Federación Mundial de Lucha conocen a sus héroes y villanos, pueden contarnos la historia de su deporte y reaccionan de acuerdo con tradiciones y convenciones aceptadas. Tanto el sumo como lo que ocurre bajo el emblema de la Federación Mundial de Lucha es «lucha»; cada cual establece los valores de su particular cultura.

Lo que es cierto para la lucha también lo es para las artes escénicas, las manifestaciones políticas, los roles de la vida diaria (doctor, madre, policía, etc.) y todos los demás performances. Cada género se divide en varios sub-géneros. ¿Qué es el teatro norteamericano? Broadway, off Broadway, off off Broadway, teatro regional, teatro comunitario, teatro en la comunidad, teatro universitario, y demás. Cada sub-género tiene sus propias particularidades; similares de algún modo a formas afines, pero también diferentes. Y todo el sistema podría verse

desde otra perspectivas; por ejemplo, en términos de comedia, tragedia, melodrama, musicales; o dividido en profesionales y aficionados, tendenciosos o apolíticos, y así, sucesivamente. Tampoco son categorías fijas o estáticas. Hay nuevos géneros que emergen y otros que desaparecen. La vanguardia de ayer es la corriente principal de hoy y la práctica olvidada de mañana. Los géneros particulares emigran de una categoría a otra.

Tomemos, por ejemplo, el jazz. Durante sus años de formación a principios del xx, el jazz no se consideraba como un arte, sino como sinónimo de «espectáculo popular» o «entretenimiento popular». Pero a medida que los intérpretes se movieron de los barrios bajos hacia los clubes respetables y finalmente hasta las salas de concierto, los estudiosos prestaron cada vez más atención al jazz. Se archivó un sustancial repertorio musical y la notable obra de algunos músicos alcanzó un estatus canónico. Hacia los años cincuenta, el jazz fue considerado como «arte». La música popular de hoy incluye el rock, el rap y el reggae, pero no el «puro jazz». Sin embargo, eso no quiere decir que el rock y las demás formas de la música pop no serán escuchadas y consideradas algún día de la misma manera que el jazz y la música clásica lo son hoy. Las categorías de «popular», «pop» y «clásico» tienen más que ver con la ideología, la política y el poder económico que con las cualidades formales de la música.



### «Es» performance

¿Cuál es la diferencia entre «es» performance y «como» performance? Ciertos acontecimientos son performances y otros no lo son tanto. Hay límites para lo que «es» performance, pero casi todo puede estudiarse «como» performance. Algo «es» un performance cuando el contexto histórico y social, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. Los rituales, el juego, los partidos de juego y los roles de la vida diaria son performances porque la convención, el contexto, la costumbre y la tradición lo afirman. No se puede determinar lo que «es» un performance sin referirse a circunstancias culturales específicas. No hay nada inherente a una acción en sí misma que haga de ella un performance o que la descalifique para serlo. A partir de la ventaja del tipo de teoría del performance que estoy proponiendo, toda acción es un performance, pero a partir de la posición de la práctica cultural, algunas acciones

serán consideradas performances y otras no; y esto va a variar de cultura a cultura y de un período histórico a otro.

Permitásemme usar la tradición europea como ejemplo para explicar con más detalle cómo operan las definiciones dentro de los contextos. Lo que «es» o «no es» performance no depende de un acontecimiento en sí mismo, sino de cómo ese acontecimiento es recibido y situado. Hoy día la representación de obras teatrales por actores es un performance, pero no siempre fue así. Lo que nosotros llamamos hoy «teatro» no era nombrado de esa forma por la gente de otros tiempos. Los griegos antiguos empleaban palabras similares a las nuestras para describir el teatro (nuestras palabras derivan de las suyas), pero lo que los griegos querían decir en la práctica era muy diferente a lo que queremos decir nosotros. Durante la época de los trágicos Esquilo (525-456 a.n.e.) Sófocles (496-406 a.n.e.) y Eurípides (c.485-c.405a.n.e.) la representación de los dramas trágicos era más un ritual inspirado por la competencia para obtener premios al mejor actor y a la mejor obra, que teatro en el sentido actual. Las ocasiones para la representación de las tragedias eran los festivales religiosos, en los que se otorgaban premios muy solicitados. Estos premios se basaban en la excelencia estética, pero los eventos en que esa excelencia se manifestaba no eran artísticos, sino rituales. Fue Aristóteles, escribiendo un siglo después de la tragedia griega como representación completa, quien codificó la comprensión estética del teatro en su totalidad —en todas sus «seis partes»—, como el filósofo lo analizó. Después de Aristóteles, en las épocas helénicas y romana, los aspectos estético y de entretenimiento del teatro se hicieron más dominantes, al tiempo que los elementos de eficacia y ritual retrocedieron.

Pasemos por encima de un milenio o más. Durante buena parte de la Edad Media europea, la representación de dramas escritos en escenarios públicos fue «olvidada» o al menos no se practicaba, pero esto no significaba

que hubiera una escasez de performances. En la calle, en las plazas de las ciudades y en los castillos y mansiones, un gran número de diversiones populares captaba la atención de la gente. Había una multitud de mimos, magos, actos de animales, acróbatas, espectáculos de títeres, y lo que más tarde llegaría a ser la *Commedia dell'Arte*. También desde los inicios de la Edad Media, la iglesia ofrecía una rica verdad de fiestas, ceremonias y rituales que hacia el siglo XVI, se habían reunido para sentar las bases de las grandes piezas cíclicas que celebraban y representaban la historia del mundo desde la creación, pasando por la crucifixión y la resurrección, hasta llegar al juicio final. Ahora llamaríamos a esto «teatro», pero no se le llamaba así en aquellos tiempos; el prejuicio antiteatral de la iglesia no permitía tal designación, pero después, en los siglos XV y XVI, la revolución del pensamiento y la práctica que se conoce como *Renaissance*, comenzó. *Renaissance* significa «renacimiento», y lo que los humanistas de estos tiempos pensaban que estaban haciendo renacer era la cultura clásica de Grecia y Roma. Cuando las obras se representaron en el Teatro Olímpico de Vicenza, sus realizadores sintieron que estaban reinventando... el teatro (no el ritual) griego. Que un acontecimiento sea teatro o no, performance o no, depende del pensamiento dominante del día.

Hagamos otro salto en el tiempo hasta el último tercio del siglo XIX. La noción de teatro como arte estaba para entonces bien establecida. De hecho, tan bien fundamentada que los movimientos opositores, llamados de «vanguardia», brotaban con frecuencia como esfuerzo de los artistas radicales por quebrantar el *status quo*. Cada nueva oleada intentaba desplazar lo que había antes. Algunas de las vanguardias de ayer se convirtieron en lo establecido de hoy. La lista de los movimientos de vanguardia es larga, e incluye realismo, naturalismo, simbolismo, futurismo, surrealismo, constructivismo, dada, expresionismo, cubismo, teatro del absurdo,

happenings, Fluxus, teatro medioambiental, arte del performance... y más. Algunas veces, las obras en estos estilos se consideraban teatro, a veces danza, a veces música, a veces arte visual, a veces multimedia, etc. Bastante a menudo, estos acontecimientos fueron atacados o descartados por no considerarse en absoluto arte, como en el caso del happening, un antecedente del arte del performance. Allan Kaprow, creador del primer happening se aventuró a crear un espacio para lo que llamó «arte-como-la-vida». El término «arte del performance» se acuñó en los años setenta como una sombrilla protectora para aquellas obras que de otra manera se resistían a una categorización.

El resultado es que muchos acontecimientos que antes no se consideraban como arte o performance son ahora denominados así, y estas acciones se representan en todas partes, no sólo en Occidente. La curva de retroalimentación es muy complicada. El trabajo de un bailarín japonés de butoh puede influir en un coreógrafo alemán cuyas danzas son a la vez elaboradas por un artista mexicano del performance... y así, sucesivamente, sin límites nacionales o culturales definidos. Más allá de las obras de arte hay un borroso mundo de performance «accidental» o «incidental». Las redes de comunicación transmiten lo que la gente hace en casa por medio de internet. La televisión compone las noticias como entretenimiento. Los teóricos del performance argumentan que la vida cotidiana es un performance y se ofrecen cursos sobre la estética de la vida diaria. En la actualidad, difícilmente existe una actividad humana que no sea un performance para alguien en alguna parte. Por lo general, la tendencia en el pasado siglo ha sido disolver los vínculos que separan el performance del no-performance, el arte del no-arte. A un extremo del espectro está claro lo que es un performance y lo que es una obra de arte, pero al otro extremo del espectro tal claridad no existe.

## «Como» performance

En sus estudios del arte culinario como performance, Barbara Kirshenblatt-Gimblett propone una teoría muy cercana a la mía. Ella dice que ejecutar un performance es hacer, comportarse y mostrar. Yo quiero ir más lejos. Cualquier conducta, acontecimiento, acción o cosa puede estudiarse «como» performance, puede ser analizado en términos de hacer, comportarse y mostrar. Tomemos los mapas, por ejemplo.



Todo el mundo sabe que el mundo es redondo, pero los mapas planos son muy útiles. En una esfera no puede verse todo el mundo, ni siquiera una buena parte, al mismo tiempo. Las esferas no pueden doblarse ni transportarse con facilidad. Los mapas aplanan el mundo de la mejor forma para mostrar los territorios sobre una mesa, sujetarlos a la pared o introducirlos en un portafolio. Los mapas representan todo, desde las naciones hasta la topografía y la demografía. En los mapas mundiales comunes, las naciones están separadas unas de otras por colores y líneas, las ciudades aparecen como círculos, los ríos como líneas y los océanos como grandes áreas generalmente azules. Todo está nombrado —alcanzar un *status* es estar «en el mapa»—, pero la «tierra real» no luce como se representa en un mapa, ni siquiera en una esfera. La gente estaba atónita cuando vio por primera vez fotografías espaciales de la bola azul manchada de blanco. No había signo alguno de presencia humana.

Las naciones-estado parecen tan naturales que cuando la mayoría de las personas imaginan el mundo como un mapa, lo ven dividido en naciones-estado. Pero los mapas no son neutrales, sino que realizan una interpretación particular de cómo debería ser el mundo. Un mapa es una «proyección», una manera peculiar de representar una esfera sobre una superficie plana. En los mapas, las naciones no se superponen ni comparten territorios, las fronteras están definidas. Para más de una nación, hacer valer sus demandas sobre un mismo territorio significa la guerra, como entre Pakistán y la India sobre Cachemira, o Palestina e Israel sobre Jerusalén. La proyección de uso más común hoy día se deriva de la proyección de Mercator, desa-

rollada en el siglo XVI por el geógrafo y cartógrafo flamenco Gerardus Mercator.

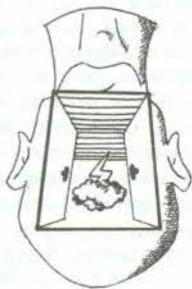
La proyección de Mercator distorsiona fuertemente el globo a favor del hemisferio norte. Mientras más al norte, más grande relativamente parece el territorio. España es tan grande como Zimbabwe, Norteamérica empequeñece a Sudamérica y Europa es un cuarto mayor que África. En otras palabras, el mapa de Mercator representa al mundo como los poderes coloniales deseaban verlo. Aunque los tiempos han cambiado desde el siglo XVI, la preponderancia en el poder económico y militar del mundo permanece en manos de Europa y de su heredero norteamericano, los Estados Unidos. Quizás no sea así dentro de otro siglo o dos. En tal caso, la proyección de uso común será diferente. En realidad, con la fotografía por satélite está teniendo lugar una detallada representación del mundo. Hay también mapas que muestran al mundo «cabeza abajo», esto es, con el sur arriba, o dibujados de acuerdo con la población y, por tanto, mostrando a China y la India cuatro veces del tamaño de los Estados Unidos. La Proyección Peters, desarrollada en 1974 por Arno Peters (1916) es un mapa de «precisa área» que muestra las áreas del mundo con el tamaño correcto en relación unas con otras. Ya Groenlandia no es del mismo tamaño que África, puesto que, de hecho, África es catorce veces mayor que Groenlandia. Pero el mapa de Peters tiene sus propias imprecisiones. No es correcto en términos de forma: el hemisferio sur es alargado y el norte aplastado. Hacer un mapa plano de una tierra redonda significa que hay que sacrificar la precisión en la forma o en el tamaño. Si el mapa de Peters luce «innatural», se sabe entonces hasta qué punto la proyección



de Mercator —o cualquier otro mapa— es un performance.

Uno de los significados de *to perform* es hacer las cosas de acuerdo con un plan o guión particular. Los mapas de Mercator demostraron ser muy útiles para navegar los mares porque las líneas rectas de la proyección se correspondían con las orientaciones de la brújula. Mercator dibujó sus mapas para ajustarse a los planes de los marineros, comerciantes y militares de una Europa occidental expansionista y colonizadora. De igual forma, los autores de los nuevos mapas tienen planes propios que sus mapas establecen, interpretar los mapas de esta forma es examinar la realización de mapas «como» performance. Cada mapa no sólo representa a la tierra de una manera específica, sino que también establece relaciones de poder.

Y no sólo los mapas. Todo puede estudiarse «como» cualquier disciplina de estudio: física, económica, leyes, etc. Lo que dice el «como» es que el objeto de estudio será considerado «desde la perspectiva de», «en términos de» o «interrogado por» una disciplina específica de estudio. Por ejemplo, yo estoy componiendo este libro con una computadora Dell Dimension 4001 de mesa. Si la considero «como física», examinaría su tamaño, su peso y otras cualidades físicas, tal vez hasta sus cualidades atómicas y subatómicas. Si la considero «como matemática» ahondaría en los códigos binarios de sus programas. Considerarla «como leyes» significaría interpretar las redes de patentes, registros y contratos. Si fuera a tratar la computadora «como» performance, evaluaría la velocidad de sus procesadores, la claridad de su composición de caracteres, la utilidad de su *software*, su tamaño y movilidad, y así, sucesivamente. Puedo imaginar a Bill Parcells ante mí diciéndole lo bien que mi computadora cumple.



## Fingir vs. hacer creer

¿Qué decir acerca de los tantos performances de la vida diaria? Interpretar roles profesionales, roles de género y raza, o modelar nuestra identidad, no son acciones fingidas (como lo es probablemente interpretar un papel en un filme). Los performances de la vida diaria «hacen creer»; crean las mismas realidades sociales que establecen. En los performances fingidos, la distinción entre lo que es real y lo que se finge se mantiene clara. Los niños que juegan al «doctor» o a «disfrazarse» saben que están fingiendo. En la escena, diversas

convenciones —el escenario en sí mismo como un reino distinto, el telón que se abre y se cierra, las luces que bajan, las llamadas a escena, etc.— marcan la diferencia entre fingir y ser. Cuando la gente va al cine o al teatro sabe que los mundos sociales y personales que se representan no son los de los actores, sino los de los personajes. Y es esta distinción la que primero la vanguardia y luego los medios e internet, han saboteado con éxito.

Con frecuencia, las figuras públicas están «haciendo creer»: actuando los efectos que ellas quieren que los receptores de sus performances acepten como «reales». Cuando un presidente norteamericano firma una importante legislación o hace un grave anuncio de importancia nacional, sus colaboradores escenifican el acontecimiento en la Oficina Oval de la Casa Blanca, donde el presidente puede ejecutar su autoridad. Tras él hay un despliegue de personas importantes, incluyendo al vicepresidente. Un gran sello presidencial proporciona el apropiado fondo patriótico. Otras veces, el líder nacional puede querer aparecer como un amigo o un buen vecino hablando informalmente con sus «conciudadanos».

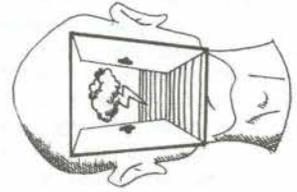
A estas alturas todo el mundo sabe que tales actividades son escenificadas con todo detalle. La presidencia norteamericana de hoy —al menos su rostro público— es un performance con guión preciso. Las palabras del presidente son redactadas por escritores profesionales de discursos, los fondos y locaciones diseñados para causar el mayor efecto, el propio jefe ejecutivo bien ensayado. Los *teleprompters*<sup>3</sup> aseguran que el presidente parezca improvisar su discurso, cuando en realidad está leyendo palabra por palabra. Cada detalle está coreografiado: desde cómo el presidente hace contacto visual (con la cámara, con el selecto público de un mitin en una ciudad) hasta cómo usa

sus manos, se viste y se arregla. La meta de todo esto es «hacer creer»: primero, para fabricar la confianza del público en el presidente, segundo, para sostener la creencia del presidente en sí mismo. Sus performances lo convencen a él mismo al tiempo que él se esfuerza por convencer a los demás.

Podría decirse que el presidente es un personaje importante en virtud de su posición de autoridad, pero con el crecimiento de los medios, hordas de ciudadanos han saltado al negocio de «hacer creer». Algunos son mercachifles que venden cualquier cosa, desde utensilios de cocina y nalgas firmes hasta la salvación eterna en la sangre de Cristo. Otros son venerables «anclas» de las redes de comunicación, voces y rostros familiares que detienen al público en medio de la veloz corriente de las noticias. Otros más son «expertos» —economistas, abogados, generales retirados, etc.— cuya autoridad se crea a veces sólo por sus frecuentes apariciones. Después vienen los «maestros del vuelco», empleados por los políticos y las corporaciones para convertir las malas noticias en buenas. En cuanto a los realizadores detrás del telón, su trabajo es lograr que cualquier cosa que suceda sea lo bastante dramatizada para atraer a los espectadores, y mientras más gente haya mirando, mayores serán las recompensas obtenidas de los patrocinadores. Algunas noticias son de por sí excitantes: desastres, guerras, crímenes y juicios, pero los maestros de los medios han aprendido a dramatizar hasta la bolsa de valores y el estado del tiempo, a fabricar el ángulo de «interés humano» en cada historia. Los realizadores saben que la misma información puede obtenerse a partir de varias fuentes, por tanto su trabajo consiste en desarrollar atractivos espectáculos paralelos. Paradójicamente, el resultado es un público menos fácil de embaucar. Con tantas clases de performances a la vista, las personas se han hecho sofisticadas y sospechosas destructoras de las técnicas teatrales desplegadas para engatusarlas.

## Fronteras borrosas

Volvamos al mapa de Mercator. El mundo representado allí es un mundo de naciones-estado soberanas primorosamente deslindadas. Ese mundo ya no existe, si es que existió alguna vez (en los tiempos de Mercator, las naciones europeas estaban constantemente en guerra unas con otras para ver quién controlaba qué). Hoy las fronteras nacionales son en extremo porosas, no sólo para la gente, sino más aún para la información y las ideas. Los novísimos mapas



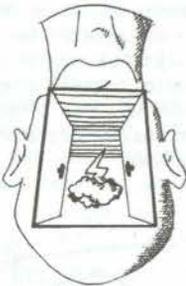
sino redes de relaciones, y hacer esto requiere raudales de números que cambian continuamente sus formas y valores. La noción de coherencia ha sido atacada al menos desde 1927, cuando Werner Heisenberg (1901-76) propuso su «principio de incertidumbre». Pocas personas, aparte de un selecto grupo de físicos cuánticos, pudieron entender realmente la teoría de Heisenberg, pero la «incertidumbre» o la «indeterminación» dieron un aviso. Era una poderosa y muy apropiada metáfora para la época e influyó en muchas disciplinas. Era una llamada a hacer un cierto tipo de arte. John Cage (1912-92) usó la indeterminación como base para su música e influyó a toda una generación de artistas y teóricos en diversos campos.

Las fronteras son borrosas de varias formas. En internet, la gente participa sin esfuerzo en un sistema que transgrede los límites nacionales. Incluso los idiomas, son ahora menos barrera que antes. Ya usted puede escribir en su propio idioma y saber que su mensaje será traducido al idioma de cualquiera a quien usted se dirija. Actualmente, esto sólo es factible en un limitado número de idiomas, pero el repertorio de los traducibles crecerá. Será una rutina para los chinos comunicarse con los que hablen en kikuyu, o para alguien en un poblado remoto enviar un mensaje a cualquier número de personas globalmente. Además, para bien o para mal, el inglés se ha convertido en un idioma más global que nacional. En las Naciones Unidas, ciento veinte países, que representan el noventa y siete por ciento de la población mundial, han escogido el inglés como su medio de comunicación internacional.

La disolución de las fronteras nacionales está ocurriendo tanto en relación con los objetos manufacturados como en lo que respecta a la

política y la información. Si, por ejemplo, usted conduce un auto norteamericano, o japonés, o sueco, o alemán, o coreano, puede creer que proviene del país que dice el rótulo. Pero ¿dónde fueron fabricadas las piezas? ¿Dónde fue ensamblado y diseñado el auto? El nombre de la marca se refiere al propio auto, no a su lugar de origen. Los carros japoneses se fabrican en Tennessee, y los Fords tienen líneas de ensamblaje en Canadá, Europa y en otros muchos lugares. México es un importante centro de ensamblaje para muchos autos. ¿Y qué decir de su ropa? Mire la etiqueta de la ropa que está usando ahora mismo. ¿Su vestido, sus pantalones, sus zapatos o su blusa vienen del mismo país? ¿Sabe usted siquiera donde fueron cosidos o por quién y con qué salario o bajo cuáles condiciones de trabajo?

Pero más que de autos y de ropas, se trata de transnacionales. Las culturas también se están borrando. La «globalización» se está acelerando. Los aeropuertos son iguales dondequiera que usted viaje; la estandarizada «comida rápida» se encuentra en casi cada ciudad principal del mundo. La televisión y el cine norteamericanos se transmiten en todas partes. Pero los propios Estados Unidos son cada vez más interculturales, tanto en su población como en sus estilos de vida. La profusión de festivales internacionales de arte y las huestes de artistas que recorren todos los confines del mundo son un medio mayor para hacer circular estilos de performances. La música *beat mundial* combina elementos de sonidos africanos, asiáticos, latinoamericanos y euroamericanos. Todo el tiempo están surgiendo nuevos híbridos. La gente se pregunta si toda esta mezcla es buena o mala. ¿Es la globalización equivalente a la norteamericanización?



## Las funciones del performance

He hablado de lo que es el performance y de lo que puede estudiarse como performance. Pero ¿qué es lo que los performances cumplen? Es difícil estipular las funciones del performance. A través del tiempo y en diferentes culturas ha habido numerosas propuestas. Una de las más completas es la del sabio indio Bharata Muni, quien sintió que la representación era un amplio almacén del conocimiento y un vehículo muy poderoso para expresar las emociones. El sabio y poeta romano Horacio (65-8 a.n.e.) planteaba en su *Ars Poetica* que el teatro debería divertir y educar, una idea retomada por muchos pensadores renacentistas y más tarde por el dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht (1898-1956).

Reuniendo ideas extraídas de varias fuentes, encuentro siete funciones del performance:

- entretener
- hacer algo que es bello
- marcar o cambiar la identidad
- formar o alentar a la comunidad
- curar
- enseñar, persuadir o convencer
- relacionarse con lo sagrado y/o lo demoníaco

Estas funciones no están colocadas en orden de importancia. Para algunas personas, una o unas pocas de ellas serán más importantes que otras. Pero la jerarquía cambia de acuerdo con la persona de quien se trate y de lo que se quiera hacer. Ningún performance cumple todas estas funciones, pero muchos performances enfatizan más de una.

Muy raramente un performance enfoca sólo una o incluso dos funciones. Una demostración callejera o una pieza propagandística puede tratar más bien de enseñar, persuadir y convencer; pero tal espectáculo tiene también que entretener y puede alentar a la comunidad. Los chamanes curan, pero también entretienen, alientan a la comunidad y se relacionan con lo sagrado y/o con lo demoníaco. El comportamiento de un médico junto a la cama del paciente es un performance de aliento, enseñanza y curación. El carismático servicio religioso de una iglesia cristiana cura, entretiene, mantiene la solidaridad comunitaria, invoca tanto a lo sagrado como a lo demoníaco y, si el sermón es tolerable, enseña. Si alguien durante la ceremonia proclama a Jesús y es redimido, la identidad de esa persona es marcada y cambiada. El presidente que se dirige a

la nación quiere convencer y alentar a la comunidad; pero sería mejor que la gente lo escuche. Los rituales tienden a abarcar el mayor número de funciones y las producciones comerciales las menos. Un musical de Broadway podrá entretener, pero no mucho más. Las siete funciones se representan mejor como esferas superpuestas e interactuantes, como una red.

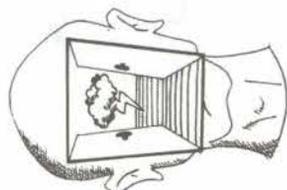
Obras completas, e incluso géneros, pueden modelarse para cumplir funciones muy específicas. Los ejemplos de performances políticos o propagandísticos pueden encontrarse en todo el mundo. El Teatro Campesino<sup>4</sup> de California, creado en los años sesenta para apoyar a los campesinos emigrantes mexicanos en medio de una amarga huelga, cimentó la solidaridad entre los huelguistas, los educó acerca de los problemas implícitos, atacó a los jefes y divirtió. Algunos grupos, como Greenpeace y ACTUP emplean el performance de forma militante para apoyar la ecología de salud y recolectar fondos para la investigación y el tratamiento del SIDA. El «teatro para el desarrollo», según se practica ampliamente desde los años sesenta en África, Latinoamérica y Asia, educa a la gente en un vasto campo de temas y actividades, desde el control de la natalidad y la prevención del cólera hasta el riego y la protección de especies en peligro. El Teatro del Oprimido de Augusto Boal (1931) faculta a los «espectadores» para actuar, analizar y cambiar su situación.

El teatro del Oprimido de Boal se basa hasta cierto punto en la obra de Brecht, especialmente en sus *Lehrstücke* o «piezas didácticas» de los años treinta, tales como *La medida* o *La excepción y la regla*. Durante la Revolución Cultural China (1966-75), que ella contribuyó a orquestar, Jiang Qing (1914-91) produjo una serie de «óperas modelo» cuidadosamente armadas para enseñar, entretener y llevar adelante un nuevo tipo de comunidad basada en los valores del comunismo chino, según Jiang los interpretaba. Estas piezas de teatro y ballet empleaban tanto los estilos de la representación tradicional china, modificados para encajar en los objetivos ideológicos de la Revolución Cultural, como elementos de la música y la puesta en escena occidentales. La visión utópica de las óperas modelo contradecía el terrible hecho de los millones que fueron muertos, torturados y desplazados por la Revolución Cultural; pero a la vuelta del siglo XXI, las óperas modelo volvieron a ser representadas, estudia-

das y disfrutadas por sus valores de entretenimiento, excelencia técnica e innovaciones artísticas.

Entretener significa algo que se produce para complacer al público; pero lo que complace a un público puede que no complace a otro. Por tanto, no se puede especificar con exactitud lo que constituye el entretenimiento, salvo decir que casi todos los performances intentan, en mayor o menor medida, entretener. Incluyo aquí tanto las artes refinadas como las populares, así como los rituales y los performances de la vida cotidiana. Pero ¿qué decir de los performances de los artistas de la vanguardia y de los activistas políticos, diseñados para ofender? Los acontecimientos del teatro de guerrilla perturbaban y hasta pueden destruir. Estos no son entretenimientos. Sin embargo, el arte «ofensivo» suele dirigirse a dos públicos al mismo tiempo: al que no encuentra la obra placentera y al que se divierte por la incomodidad que la obra provoca en otros.

La belleza es difícil de definir. La belleza no equivale a «ser bonito». Los espantosos y aterradores sucesos del kabuki, la tragedia griega, el teatro isabelino y cierto arte del performance no son bonitos, como no lo son los demonios invocados por los chamanes. Pero la hábil representación de horrores puede ser bella y provocar placer estético. ¿Es cierto esto respecto a horrores absolutos como la esclavitud, el Shoah, o la exterminación de los indios norteamericanos? *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) muestran que nada queda fuera del alcance del tratamiento artístico. La filósofa Susanne K. Langer (1895-1985) argumentaba que en la vida la gente puede sufrir experiencias terribles, pero que en el arte estas experiencias se transforman en «forma expresiva». Una de las diferencias entre «arte» y «vida» es que en el arte no experimentamos el suceso en sí mismo, sino su representación. Las clásicas nociones de Langer sobre la estética son desafiadas en esta época de simulación, digitalización, artistas del performance e intérpretes *webcam*, que «hacen» la cosa en sí frente a nuestros propios ojos. Una parte considerable del arte posmoderno no ofrece a los espectadores objetos o acciones para la contemplación.



## Conclusión

Hay muchos caminos para entender el performance. Cada acontecimiento, acción o conducta puede ser examinado «como» performance. Usar la categoría «como» performance tiene sus ventajas. Uno puede considerar las cosas provisionalmente, en proceso, y a medida que cambian con el tiempo. En cada actividad humana hay por lo general muchos actores con puntos de vista, metas y sentimientos distintos y a veces opuestos. Usando el «como» performance cual herramienta se puede mirar dentro de cosas que de otro modo estarían cerradas a toda indagación. Se hacen preguntas de performance

a los acontecimientos. ¿Cómo un acontecimiento está desplegado en el espacio y abierto en el tiempo? ¿Cuáles ropas especiales u objetos se usan? ¿Qué roles se representan y cuán diferentes son, si lo son, a partir de quiénes suelen ser los intérpretes? ¿Cómo son controlados, distribuidos, recibidos y evaluados los acontecimientos?

«Es» performance se refiere a sucesos más definidos, ligados y marcados por el contexto, la convención, el uso y la tradición. Sin embargo, a comienzo del siglo XXI, las distinciones claras entre «como» performance y «es» performance se están desvaneciendo. Esto es parte de una tendencia general hacia la disolución de las fronteras de todo tipo. El internet, la globalización y la presencia cada vez mayor de los medios está afectando la conducta humana en todos los niveles. Más y más personas experimentan su vida como una serie conectada de performances: vestirse para una fiesta; ser entrevistado para un empleo; experimentar con roles de orientación sexual y género; desempeñar un papel de por vida, como madre o hijo, o un rol profesional como doctor o maestro. La sensación de que «el performance está en todas partes» es reforzada por el ambiente cada vez mediatizado en que vivimos, en el cual la gente se comunica por fax, teléfono e internet, donde una cantidad ilimitada de información y entretenimiento viene a través del aire.

Traducción del inglés: Freddy Artiles

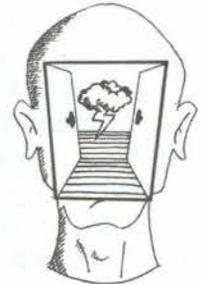
### NOTAS

<sup>1</sup> El contenido de este trabajo gira alrededor del sustantivo performance y su forma verbal *to perform*, que en idioma inglés pueden entenderse, respectivamente, como «representación» o «representar» una obra teatral, danzaria, musical, etc. Pero *to perform* tiene diversos significados no necesariamente relacionados con las artes escénicas, como «ejecutar», «cumplir», «desempeñar», «efectuar», «actuar» o «ejercer»... cualquier otra cosa. El autor juega todo el tiempo con los diversos significados de estos términos en su idioma, por lo que el traductor ha intentado darles el significado más preciso en cada ocasión. (N. del T.)

<sup>2</sup> *make-beleive* vs. *make belief*. El autor emplea un juego de palabras entre *make-believe* (fingido, falso, artificio, artimaña) y *make belief* (hacer creer). (N. del T.)

<sup>3</sup> Teleprompter (Teleapuntador): una pantalla de televisión que se coloca delante del locutor u orador, por la que va corriendo el texto íntegro de lo que este debe decir. (N. del T.)

<sup>4</sup> Teatro campesino. En español en el original. (N. del T.)



# Luis Amado Blanco y el teatro en Cuba

Roger González Martell

El desarrollo del teatro cubano tuvo mucho que ver con la llegada de intelectuales europeos, principalmente exiliados españoles, a fines de la década de los años treinta. Aunque ya con anterioridad existía un movimiento teatral, es a partir de ese momento que se logra la organización de un centro de enseñanza dedicado específicamente al estudio del arte dramático.

A iniciativa de José Rubia Barcia, en esos momentos profesor de la sección de Artes y Lenguas de la Escuela Libre de La Habana, se creó en 1940 la Academia de Artes Dramáticas (ADAD) con el apoyo de un nutrido grupo de colaboradores, entre ellos Francisco Martínez Allende y Luis Amado Blanco. La institución, primera de su tipo organizada en Cuba y América Latina, propició la formación teórico-práctica de jóvenes con vocación teatral y la difusión del teatro universal.

El impulso del teatro cubano en esos años se evidencia además en ese mismo año con la creación del Teatro Biblioteca del Pueblo, que nació bajo la dirección del catalán Rafael Marquina, establecido en Cuba desde 1935, con el objetivo de extender la actividad dramática a toda la Isla. Cada función era precedida por una explicación sobre los autores y las obras; la experiencia duró hasta agosto de 1942, y ya por esa fecha habían realizado más de doscientas representa-



ciones en diferentes lugares del interior del país.

En 1941 surgió el Teatro Universitario, por iniciativa del teatrista austriaco Ludwig Shajowicz, quien hasta 1946 desarrolló una magnífica labor formativa, de orientación y representaciones de obras del repertorio clásico y mundial, luego continuada por Luis A. Baralt. Los antecedentes del Teatro Universitario están en el grupo estudiantil Iota-Eta, organizado por Guillermo Sánchez, Anibal Díaz, José Manuel Valdés Rodríguez y Manuel Altolaguirre, que pusieron en escena, en diciembre de 1939, las obras *El festín durante la peste* y *El convidado de piedra*, ambas de Pushkin, con dirección de José Rubia Barcia y música de Alejo Carpentier.

Desde 1942 el grupo Patronato del Teatro, fundado por Ramón Antonio Crusellas, se sumó a la vida cultural cubana con la puesta en escena

de obras del teatro contemporáneo, tanto cubanas como extranjeras. En 1946 instituyó el premio Talía para reconocer la labor de actores y directores.

En febrero de 1945 surgió otro grupo teatral: ADAD, dirigido por Modesto Centeno, integrado en su mayoría por ex alumnos de la Academia de Artes Dramáticas (ya para esa fecha había dejado de funcionar por razones económicas y la salida del país de Rubia Barcia hacia los Estados Unidos). A partir de

1947 auspició concursos para estimular el desarrollo de autores nacionales, idea que también siguió el Patronato del Teatro y organizó la Academia Municipal de Arte Dramático, continuadora de la fundada por Rubia Barcia.

Esta visión panorámica tiene por objeto conocer el contexto teatral en que Luis Amado Blanco se inserta y realiza una meritoria labor, hasta ahora casi desconocida. Nacido el 4 de abril de 1903 en Rivera de Pravia, Asturias, estudió Odontología en Madrid, a la vez que canalizaba sus inquietudes literarias colaborando en distintas publicaciones literarias. En 1928 publicó en Madrid su primer libro de poemas: *Norte*, de buena acogida por la crítica, y en 1932, también en Madrid apareció publicado otro libro suyo: *Ocho días en Leningrado*, conjunto de crónicas en las que narra sus impresiones de un viaje a la Unión Soviética.

Como consecuencia del inicio de la Guerra Civil española vino a Cuba a principios de octubre de 1936, donde comenzó una activa labor cultural y de creación. En 1937 la editorial Ucar García publicó su *Poema desesperado (a la muerte de Federico García Lorca)*. En 1942 vio la luz otro libro de poesía: *Claustro*. Además colaboró en distintas publicaciones periódicas, entre las que se destaca su labor en el periódico *Información* desde 1944 hasta 1959.

En la producción narrativa de Luis Amado Blanco despuntan *Un pueblo y dos agonías* (México, 1955) y *Doña Velorio; nueve cuentos y una novela* (1960). Tras el Triunfo de la Revolución cubana fue designado embajador de Cuba en Portugal en 1961, y en enero de 1962, nombrado embajador con carácter simultáneo ante la UNESCO y la Santa Sede, aunque al poco tiempo quedó definitivamente sólo como representante en el Vaticano



FOTOS: ARCHIVO DE GERMAN AMADO-BLANCO

hasta su muerte ocurrida en 1975. Pero su actividad literaria no se detuvo en esta última etapa, y en 1967 apareció publicada por la editorial Nova Terra, de Barcelona, su novela *Ciudad rebelde*, crónica de la situación política y sociológica cubana de los años cincuenta. También publicó el poemario *Tardío Nápoles*, finalista en el Premio Internacional de Poesía Taormina (Italia) en 1971, y publicado con anterioridad en la revista *Papeles de Son Armadans* (España) en 1970.

En relación con el teatro habría que considerar su trabajo como autor, director y crítico. Con respecto a su producción teatral, el 3 de abril de 1945 el Patronato del Teatro estrenó, con dirección del propio Amado Blanco, su fábula dramática en tres actos *Suicidio*, en el teatro Auditorium de La Habana. El tema se basa en el problema del destino humano, individual o colectivo, utilizando la evasión en el espacio y en el tiempo mediante símbolos. *Suicidio* plantea la interpretación en términos dramáticos del sueño del protagonista, quien al encontrarse con el recuerdo de su madre sublimada este lo hace reflexionar y cambiar. La obra acude constantemente a los símbolos y otros elementos esenciales del teatro. *Suicidio* también es un grito de guerra y sus personajes son producto de un estudio psicológico, quizás un poco complicado para transmitirlo al público. El ambiente de la obra se desarrolla en lugares y épocas diferentes, creando un medio dramático en el que la imaginación del autor construye un mundo sólo existente y posible sobre el escenario.

Otra de sus obras fue el cuadro regional *Esfoyón en Asturias*. Se trata de un boceto dramático en un acto donde se insertan danzas y canciones, adaptadas de motivos folclóricos asturianos, y se incluye la declamación de un romance. Fue autor también del apropósito mímico-musical en dos actos y diez cuadros *El sueño de Ana María*, estrenado en 1948 bajo la dirección de Isabel Fernández de Amado Blanco. La trama gira en torno a las aspiraciones de una costurera cubana, con falta de recursos pero de sobrada ambición, quien quiere trasladarse a París. Acudiendo a la mímica y combinándola con los papeles asignados a los actores, el autor quiso ambientar un desfile de modas con elementos de la literatura, ritmo ágil y ameno.

Además escribió y dirigió el apropósito bailable en un acto, en prosa y verso *Ronda valenciana*, presentado en el Centro Asturiano de La Habana el 4 de febrero de 1950 a beneficio de la Liga contra el Cáncer.

Otro de los aportes de Luis Amado Blanco a la vida cultural cubana tiene que ver con su labor como director teatral, principalmente en el Patronato del Teatro. En 1944 dirigió con éxito el melodrama en tres actos *Calle de ángel* del escritor inglés Patrick Hamilton, con traducción de Isabel Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León, *La flor de la vida* de los hermanos Quintero, y la comedia dramática *Cordón de plata* de Sidney Howard, premio Pulitzer en los Estados Unidos. En 1945, el retablo dramático *La dama del alba* de Alejandro Casona, labor que le sirvió para la obtención del

Premio Talía en 1946, instituido por el Patronato del Teatro desde ese año para los directores y actores más destacados. Asimismo fue seleccionada como el mejor espectáculo teatral del año por la ARTYC (Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos), y le valió para ser seleccionado como el director más destacado en la temporada 1945-1946.

A esta relación de obras dirigidas por Amado Blanco habría que añadir el drama *Nada menos que todo un hombre*, en 1947, escenificación de la novela homónima de Miguel de Unamuno; la comedia *Las tocineras*, en 1952, original de Rafael Suárez Solís y dirigida en colaboración con Mario Parajón, y *La luz que agoniza* de Patrick Hamilton, en 1955, también junto a Parajón. En todas estas obras la crítica elogió su labor como director y el éxito de la puesta en escena.

Otra de las facetas de Luis Amado Blanco relacionada con el teatro fue su actividad como crítico. Basta saber que desde 1944 hasta 1959 mantuvo dos columnas semanales en el diario *Información*, uno de los más importantes que circulaban en la capital cubana, una bajo el nombre de «Blancos» dedicada a crónicas y artículos, y otra, «Guión» o «Escenario y Taller» para la crítica literaria, cinematográfica, teatral, de espectáculos artísticos, de ballet y otras manifestaciones.

A través de las reseñas de Luis Amado Blanco en las publicaciones periódicas se puede conocer el ambiente cultural habanero en los años cuarenta y cincuenta. En el caso del teatro, su preocupación no era solamente por la puesta en escena de las obras, sino también por el desarrollo del teatro en sí. A modo de ejemplo, en un artículo titulado «Teatro nacional» dedicado al cuarto aniversario de la creación del Patronato del Teatro, destacaba los pasos que se habían dado en la forja de un teatro cubano, y abogaba por la conquista del público, y luego de desarrollar temporadas de teatro popular, ir introduciendo un teatro más intelectual, es decir, su preocupación era formar un público capaz de asimilar obras de mayor nivel artístico. Lamentaba que el Patronato del Teatro tuviera sólo una función mensual y no pudieran reponerse y proponía que «el Estado, por medio de su Ministerio de Educación, debe realizar las operaciones pertinentes para que cada mes, la ciudad de La Habana tenga, por lo menos, una semana de teatro, en la que, a diversos precios, se pueda reponer la función mensual del Patronato».<sup>1</sup> Esta misma preocupación la dio a conocer en varias ocasiones, una de ellas en carta abierta dirigida a Aureliano Sánchez Arango, ministro de Educación, publicada en *Información* el 18 de noviembre de 1948.



Amado Blanco era un conocedor del teatro y de su historia: esto le facilitaba su labor como crítico. Pueden advertirse en sus críticas datos históricos, elementos técnicos, los propósitos fundamentales del autor al concebir la obra, análisis de la dramaturgia, de la actuación y la dirección entre otros elementos, demostrando una sólida cultura y poder de análisis, sin hacer concesiones; en ocasiones sus críticas fueron severas y hasta polémicas.

La siguiente carta, firmada por Adela Escartín y Carlos Piñeiro, nos ayuda a tener una idea del trabajo de Amado Blanco como crítico teatral:

Pero no sabe usted lo que significó a todos los que intervenimos de una forma u otra en esta puesta en escena de *Donde está la luz*, su crítica tan favorable. Fue la primera que apareció sobre la obra, y un juicio suyo tiene un valor inestimable para los que nos desenvolvemos en el teatro. Tanto es así que, a riesgo de parecer (y sin embargo nada más lejos de la verdad) que guardamos una herida que nos hizo de *Vidas privadas*, no lo hicimos antes porque la crítica era tan devastadora que cualquier intento nuestro de explicarle que estábamos de acuerdo con usted hubiera parecido necesariamente una bravata y una ironía. Por eso aprovechamos para

decirle lo mucho que ha significado para nosotros su crónica sobre *Donde está la luz*, y al mismo tiempo, referirnos a aquella otra, tan desfavorable pero tan llena de razón, por la cual también le estamos agradecidos.<sup>2</sup>

Luis Amado Blanco dejó una huella en la cultura cubana, y sus actividades relacionadas con el teatro contribuyeron al desarrollo de esta manifestación en la Isla. Mas no podríamos valorarlo solamente en esta vertiente, sino en el contexto de un hombre polifacético, odontólogo de profesión, poeta, narrador, periodista, crítico de distintas manifestaciones culturales, político, en fin, toda una vida dedicada a una multiplicidad de facetas. Quizás su producción teatral no haya sido extensa, pero cuando se analiza en el contexto de su vida, resulta significativa. Su labor intelectual no conoció descanso, y por muchos años fueron considerables sus aportes a la cultura cubana. Sean estos apuntes una contribución para saldar una deuda de gratitud por tan destacada labor en el año de su centenario.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Luis Amado Blanco: «Teatro nacional», en *Información*, La Habana, 3 de febrero de 1946.

<sup>2</sup> Carta de Adela Escartín y Carlos Piñeiro a Luis Amado Blanco. La Habana, Sala Teatro 260, 8 de junio de 1957. Archivo personal Luis Amado Blanco.

# Cuarenta y cinco años de Teatro Estudio\*

Héctor Quintero

**PROBABLEMENTE LOS OCHO INQUIETOS** artistas que en 1958 crearon —manifiesto incluido— el grupo Teatro Estudio, no sospechaban siquiera que varios de ellos, digamos que los fundamentales, podrían disfrutar de la felicidad de celebrar cuarenta y cinco años después un nuevo aniversario con el regalo de lujo del estreno de una nueva y funcional instalación.

La historia que antecede el día de hoy, veintiocho de febrero del año 2003, ha sido larga y rica, por algunos conocida, pero siempre oportuna de recordación para aquellos que la desconocen o también para los que tal vez la hayan olvidado. Permítanme, por tanto, una rápida síntesis de la misma en ocasión tan propicia como la que hoy nos reúne.

Teatro Estudio tiene su génesis en 1956 con el estreno de *Juana de Lorena*, de Maxwell Anderson, según una adaptación del original realizada por Julio García Espinosa y Vicente Revuelta y dirigida por este último.

Es la época en que la vida teatral cubana trataba de existir en medio de condiciones sin lugar a duda difíciles. Ausencia casi absoluta de financiamiento estatal para el desarrollo de la cultura, tensiones ostensibles entre el insulto de una manifiesta tiranía y la acción rebelde de una joven fuerza revolucionaria y opositora.

La radio y la entonces incipiente televisión y su impronta de objetivo comercial cubrían el ocio de las mayorías, en tanto el teatro resultaba tímido intento de pocos en reducido grupo de espacios escénicos, con escaso lunetario y donde también, en su mayoría, el propósito estrictamente artístico resultaba excepcional ante la necesidad de subsistencia de los impulsores de estas bien llamadas «salas de bolsillo».

Por eso no es de extrañar que la aparición de *Juana de Lorena* en el panorama teatral de la época resultase una bendita explosión en todos los sentidos y le valiera merecidos premios a Vicente y Raquel Revuelta como director y protagonista de la pieza, respectivamente, así como el de mejor espectáculo del año a la obra de referencia.

Se dice entonces con justeza que con *Juana de Lorena*, presentada en la sala Hubert de Blanck, el mismo recinto de la calle Calzada en el Vedado donde en 1925 quedara constituido el primer Partido Comunista de Cuba, se sembraba la semilla de lo que poco después constituiría el grupo Teatro Estudio, único de los colectivos escénicos cubanos creado poco antes del triunfo de la Revolución.

A partir de este momento y a pesar de la aguda opresión característica de esa última etapa de la tiranía batistiana, este pequeño grupo de artistas se dio a la tarea de organizarse y de este modo analizar y estudiar textos de Rapoport y Michael Chejov, poner en práctica el método de actuación de Stanislavki e incluso de estudiar materiales históricos y recibir clandestinamente cursillos de marxismo, pensamos que gracias a la existencia de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que atendida por el Partido Socialista Popular, agrupaba entonces a los creadores de proyección política e intelectual más avanzada.

\* Palabras leídas en el acto conmemorativo por los cuarenta y cinco años de Teatro Estudio, el 28 de febrero de 2003 en la Sala Adolfo Llauradó.



FOTO: ARCHIVO TABLAS

Raquel Revuelta  
en *El alma buena de Se-Chuan* (1959)

En 1957 comienza el montaje de *Viaje de un largo día hacia la noche*, del premio Nobel norteamericano Eugene O'Neill, se da a conocer el manifiesto fundacional del grupo Teatro Estudio y meses después, de nuevo en Hubert de Blanck, se lleva a cabo con éxito sin precedentes el memorable estreno cubano de la obra autobiográfica de O'Neill donde este, con estremecedora maestría de dramaturgo mayor, desnuda a la posteridad el testimonio de su compleja vida familiar.

A pocos meses del triunfo de la Revolución, la pequeña sala del Museo Nacional de Bellas Artes, Vicente Revuelta y su pujante y joven Teatro de Estudio enriquecen y prestigian la cartelera escénica nacional con un nombre decisivo de la literatura dramática contemporánea: Bertolt Brecht. Se produce para nosotros el estreno de la hermosa parábola donde Shen Te y Shui Ta, de original manera, personifican la ancestral lucha entre el bien y el mal con *El alma buena de Se Chuan*.

Había echado a andar definitiva y ya incontenible, con pasos firmes y seguros, una institución cultural que ha crecido paralelamente con la Revolución cubana y sin la cual, sabemos, no estaríamos festejando hoy una vida tan fructífera y abarcadora.

Teatro Estudio, en diferentes etapas y períodos, a lo largo de estos cuarenta y cinco años, ha sido centro y ejemplo de la vida teatral cubana, ha constituido factor de desarrollo de inolvidables y brillantes creadores y convertido en gran escuela de formación para la mayoría de los nombres que en las diversas disciplinas del arte escénico hacen altamente valiosa nuestra historia de hoy.

Autores de reconocimiento universal y de épocas tan diversas como las que tocó vivir y crear a

Miguel de Cervantes, Miller, Chéjov, Williams, Lope de Rueda, Gorki, Lope de Vega, Maiakovski, Albee, Wesker, Tirso, Lorca, Gogol, Ibsen, Shakespeare y el que hoy nos convoca nuevamente: Molière, anduvieron a la par de latinoamericanos como Dragún o Buenaventura y cubanos clásicos como Milanés, Avellaneda, Luaces o Piñera y la casi totalidad de la dramaturgia nacional de la segunda mitad del pasado siglo xx.

Semejante e inusual historia merece, claro está, una fiesta gigantesca. Y ninguna mejor, creemos, tratándose de nosotros, teatreros convencidos y confesos, que una representación teatral antes de la cual se nos antoja citar de nuevo a O'Neill, quien en voz de uno de sus vigorosos personajes declaró: «Hacen falta muchas clases de amor para hacer un mundo».

Se trata, una vez más entonces, de invocar al amor como antídoto de desastre, de desilusión, de angustia, de desesperanza.

En momentos en que la historia universal amenaza con repetir viejos y nefastos errores y coloca a la humanidad en el preocupante borde de nuevos holocaustos mucho más trágicos que cualquier título de Esquilo o de Sófocles, con eventos mucho más peligrosos que el recurso aristotélico de la catarsis inofensivamente teatral, luchemos porque sea fuerte, vibrante y audaz la energía de nuestro pensamiento para que, en efecto, convoquemos toda clase de amor, todo el amor necesario para hacer un mundo, el mundo, cualquier mundo, este, el nuestro, imbuidos del único sentimiento capaz de toda purificación, de toda salvación, de toda fiesta: el amor.

# Los Doce

Carlos Pérez Peña

**EN EL VERANO DE 1970 DEJABA DE EXISTIR,** agonía incluida, el grupo Los Doce. No puedo recordar cuántos asistíamos a esas reuniones, pero sí que nos iba la vida alrededor de aquella mesa que nos había servido durante un año intenso y —pensábamos— definitivo.

¿Qué había pasado?

Unos meses antes, algunos actores de diferente procedencia respondíamos a una invitación tentadora: después de *La noche de los asesinos* y su gira europea, Vicente nos convocaba para iniciar un proceso de investigación (palabra nueva) y experimentación (esta peligrosa) que debía culminar, pasados seis meses, con el montaje de *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera.

La salida de José A. Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera y mía del grupo La Rueda, al cual pertenecíamos, provocó un cisma. Los días de improvisaciones, lecturas y discusiones con todos los actores de Teatro Estudio —el paradigma en aquellos momentos— y los planteamientos de entender aquella idea como un proyecto que debía funcionar anexo y a la sombra del gran grupo, también fue una bomba en el Hubert de Blanck.

¿Qué hacía yo metido en aquel lío?

Se me consideraba (yo me consideraba) como uno de los actores jóvenes que podía presumir de una brillante carrera por venir: papeles importantes, voluntad de aprender, ansias de pertenecer a una cierta «élite teatral», algunos experimentos que bordeaban los límites del psicodrama, la medianidad o el psicoanálisis, y sobre todo mansedumbre, la que haría posible el juego con lo imprevisto, el dominio del azar.

Me recuerdo emocionado improvisando con Silvia Planas o desentrañando los ejercicios creados por Peter Brook y Charles Marowitz para sacudir a los actores de la Royal Shakespeare Company, que nos asombrarían en la cinemateca con aquella fabulosa *Marat-Sade*. Y me recuerdo casi en éxtasis cuando fui seleccionado como parte del pequeño grupo que, junto a Vicente, trataría de estructurar y proyectar en el futuro aquella propuesta.

¿Qué ejercicios realizar? ¿Qué preparación física? ¿Qué materiales leer, qué técnicas investigar, qué temas seleccionar? La palabra «entretenimiento» no había adquirido el sentido que alcanzó después del arribo a playas cubanas de las teorías de Grotowski.

Y por otro lado, ¿a qué nos abocábamos? ¿A una simple especulación teórico-práctica? ¿A una formulación metodológica, en términos técnicos, de la experiencia común de los actores? ¿A una ruptura y diferenciación de la actuación «convencional»? ¿A la fundación de una disciplina nueva, de un acontecimiento, y por tanto de un verdadero evento? ¿A una revolución teórica?



Vicente Revuelta en *Medida por medida* (1993)

Dice el Génesis: «Y bendijo Dios el día séptimo y lo santificó. Porque en él reposó de toda la obra que había hecho en la creación». El séptimo día en la creación de lo que sería el grupo Los Doce no fue de bendición, mucho menos de reposo. Estábamos todos reunidos: Los creyentes y los escépticos, los fieles y los apóstatas, los jóvenes y los viejos esperando por el creador... que no apareció. La idea que iluminaba un posible camino, la voluntad, el deseo de subvertir el concepto de «lo profesional», súbitamente se eclipsaban.

Vicente no estaba en condiciones de seguir.

Algunos nos sentíamos demasiado comprometidos, éramos orgullosos, habíamos llevado aquella pugna hasta sus últimas consecuencias y de pronto éramos como la punta de lanza de una campaña que, de cualquier manera, teníamos que emprender.

Me recuerdo ahora alrededor de una mesa redonda en el restaurante Potín. Allí decidimos seguir adelante y quisiera dejar consignados, no sé si se ha hecho, los nombres de los que éramos: Leonor Borrero, Ada Nocetti, Flora Lauten, Julio Gómez (asistente de Vicente), Oscar «El Pibe» Álvarez, Roberto Cabrera (actor del Rita Montaner), René Ariza, Roberto Gacio, José Antonio Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera y yo.

Éramos once, el duodécimo llegó después, cuando nos reuníamos en la actual Casa de la Cultura de Plaza, entonces Centro de Investigaciones Culturales del CNC y antes el Lyceum y Law Tennis Club.

Gracias a Lisandro Otero, director del Centro, conseguimos aquel espacio privilegiado. Decía que entonces llegó el número doce. Diez actores, uno de los cuales era dramaturgo, un asistente y aquel que aseguraba haber levitado en las montañas del Escambray, Tomás González, nuestro «gurú tropical». Entonces nos bautizamos: los Apóstoles, los sobrevivientes del Granma... Llamarnos Los Doce era una decisión que no se podía tomar sin atenerse a las consecuencias.

Hice referencia al Génesis, y como esta historia comenzó sin Mesías habrá que dividirla, como la del mundo grande: en Antes y Después de...

### Ad

Diseñar el trabajo que debíamos emprender solos fue un propósito que se materializaba poco a poco.

Hoy, treinta años después, las circunstancias tienden a determinar el que la generalidad de los actores de teatro, especialmente los más jóvenes, tengan que pensarse como una suerte de imposible cóctel del que no queda excluido el agente de viajes. Entonces sólo éramos lo que cada uno llevaba en su cuerpo y su memoria—esto lo sé ahora—y que hubiera sido suficiente para empezar, si lo hubiéramos sabido o podido descubrir.

La práctica: horas diarias de ejercicios de improvisación (despiadadamente analizados), acrobacia, gimnasia, natación... Inicio de estudios en alguna medida antropológicos sobre lo cubano a partir del libro del Dr. Bustamante... El trance, los sueños dirigidos, el hipnotismo, bailar y cantar en yoruba y congo junto a grandes tocadores y bailadores que traía Teresa González, cuya sistematización y técnica basada en esta manera de moverse no han sido suficientemente reconocidos... Buscar, leer, estudiar, amarse y odiarse, paz y guerra, movimiento constante. 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. Días maravillosos, días terribles.

Llegó, no recuerdo por qué vía, *Hacia un teatro pobre*, el libro que lanzaba a Grotowski al mundo. Comenzamos a estudiarlo y empezaron a cambiar nuestras ideas y nuestra práctica. Por ejemplo, cuando vimos que Grotowski había desechado el yoga que hacíamos desde el principio, nuestro gurú, ipso facto, nos planteó el anti-yoga. Comenzamos a practicar los ejercicios sicofísicos, aquellos que debían evitar toda disciplina, todo lo que bloqueara los procesos humanos. Entraron en nuestro discurso palabras como asociación profunda, arquetipo, máscara, signo, contacto, inconsciente (individual y colectivo), purificación, confesión.

El libro también nos sugirió el texto sobre el que debíamos empezar: al arquetipo universal planteado por la

troika Calderón-Grotowski-Cieslak a través de *El príncipe constante*, responderíamos con el *Don Juan*, de Zorrilla, trabajado dramaturgicamente por René Ariza.

¿Qué veíamos? Por entonces ocurrían los estrenos de *María Antonia* y *La toma de La Habana por los ingleses*. En el Guiñol se estrenaba *Ibeyi Añá*, para niños.

La Cinemateca: Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*; *La boda*, de Andrzej Wajda; la versión filmada de *Madre Coraje*, del Berliner, con Helen Weigel. En una sala privada nos encandilábamos con *Persona*, de Bergman.

Comíamos Kacha Manaya, un cereal soviético, y huevos duros. El arquero zen. Nombre frecuentes: Judith Malina y Julian Beck, Franz Fanon, Khrisnamurti, Titón, Brecht... Estábamos *up to date* pero no habíamos visto nada del teatro que queríamos fuera nuestro modelo. Todo eran referencias literarias.

Vicente nos visitaba de vez en cuando.

Ocurrió una primera crisis: Julio Gómez, que era el responsable del laboratorio de actuación, se declaró incompetente e incapaz de seguir al frente de aquel escuadrón.

Como saldo, entre otras muchas cosas buenas y malas, el convencimiento de que algo creado por el actor será de valor en cuanto sea producido por un impulso, ese momento en el cual el subconsciente da forma a todas las impresiones, experiencias y trabajos que le preceden; así la actuación será la necesidad natural del actor, su temperamento se manifestará desde su esencia mediante acciones orgánicas, inevitables, que no pueden ser otras.

El gran Stanislavski lo dijo: «La inspiración no ama a los perezosos».

Por otro lado ignoramos que uno es el producto de sus propias tradiciones y necesidades, y que estas son cosas imposibles de trasplantar de un lugar a otro sin caer en los patrones, en los estereotipos o en algo que ya está muerto en el momento mismo en el que se le llama a existir.

Teníamos muchas palabras, pero no sabíamos construir una frase.

### Dd

De alguna manera, dolorosa y audaz, íbamos llegando a un estado de comunicación en el trabajo que justificaba aquellos meses tenaces y desesperados.

Creo que la experiencia y el talento de Vicente en el trabajo con los actores le permitió ir juzgando, seleccionando y tomando como referencia parte del material que le ofrecíamos: nosotros mismos, humildes como para realizar aquella entrega, dueños entonces de habilidades que pensábamos constituían el quid del asunto.

Poco a poco los ejercicios iban tomando un carácter más íntimo y personal. Se alejaban del diletantismo que tanto se confunde con la libertad.

Entraron también nuevos elementos en aquella estructura: el llamado grupo operativo que de manera un tanto experimental realizaba con nosotros el doctor Roselló, siquiátra de moda entonces en el mundo artístico. Eran reuniones donde se debía exponer, discutir,



La duodécima noche, puesta emblemática de Vicente Revuelta con Teatro Estudio

ventilar, descubrir y eliminar los problemas de índole personal e interpersonal que pudieran constituir obstáculos para el desarrollo del trabajo. Otra innovación, quizás posterior en el tiempo fue la creación del «grupo anexo». Así dejamos de ser doce —seguíamos siendo doce— y fuimos entonces algunos más. Lo que en el fondo era heterogéneo, se agudizó, algo que, evidentemente, no fue un buen estímulo en el fluir orgánico del proceso. No sólo eran extraños que irrumpían en nuestro claustro, sino que venían cargados de las cosas de las que creíamos estar desembarazándonos.

Otros nombres: Kirkegaard, Berta Serguera, Karl Marx y Kart Jung, Marcuse y Erich Fromm, Freud y Wilhelm Reich, Pedro Ouspenski. Con nuevos estímulos y, pienso ahora, como respuestas a las preguntas de entonces y que siempre ha tenido el coraje de hacerse, Vicente propuso otro texto como material sobre el que construir el espectáculo y con el que se nos esperaba. Así, *Peer Gynt* nos arrastró en su salto mortal hacia el lago que era el centro de sí mismo.

El proceso de improvisaciones para *Peer Gynt* lo recuerdo fascinante. Pudimos llegar a propuestas esplendorosas y arriesgadas; en muchos momentos —y con uno hubiera sido suficiente— fuimos prismas que irradiaban multitud de sentidos e imágenes.

Entonces nuestras puertas se abrieron y ojos ávidos pudieron mirar aquel proceso que había estado cerrado al mundo exterior. Los sábados por la mañana se mostraba una sesión de trabajo: el entrenamiento y el montaje, en el punto en que este estuviera; después, un intercambio con los espectadores. Donde Alberto Méndez veía una catedral, Iván Espín podía ver una cloaca; lo que para Pepe Triana poseía una cualidad cósmica podía ser elemental para Jorge Timossi; Rita Vilar inquiría sobre el comportamiento de la libido en el público...

Los sábados y la semana culminaban con un almuerzo colectivo en el Carmelo de Calzada (que entonces no era vegetariano). Oscar Hurtado, madrugador impenitente, conseguía los turnos para las dos de la tarde.

Las escenas del texto original que al final quedaron, fueron rescritas por Reinaldo Arenas. Lo otro era, para hablar en términos de hoy, pura intertextualidad.

Para el estreno y las primeras funciones se consiguió el tabloncillo del folclórico. Jesús Ruiz diseñó el espacio,

circular, con el público separado por una especie de valla y dispuesto en diferentes agrupaciones y niveles. Había un asiento alto y solitario donde nadie nunca se sentó.

Con aquellas funciones y otras posteriores en el Hubert de Blanck poníamos fin a un año excepcional en el que pudimos concentrarnos al máximo en lo que queríamos hacer. Cuando aquel tiempo terminó, cuando abrimos los ojos, comenzaron a soplar vientos huracanados dentro del tabernáculo y fuera de él.

¿Qué quedó? ¿Qué nos quedó? ¿Qué me quedó?

Sobre Los Doce como manifestación escénica se hicieron, hasta donde yo sé, dos trabajos. Uno de Liliam Lechuga que apareció en la revista *Bohemia*; el segundo lo firma Rosa Ileana Boudet en —si mi memoria no me falla— el *Boletín* de la Casa Teatro.

Podemos dominar con un entretenimiento diferentes sistemas de capacidad, de medios para salir de una dificultad. Podemos ser grandes maestros en la habilidad de mostrar una técnica pero no para descubrirnos a nosotros mismos. Grotowski lo plantea: «Cuando no se es sincero, aunque se imagine que se cumple el acto, se está haciendo algo inarticulado.» También Artaud decía: «Donde otros proponen obras, yo no pretendo más que mostrar mi espíritu.» Ok. Pero también me pregunto si lo importante no será, al fin y al cabo, encontrar la técnica propia, si lo importante no estará en el indagar más que en el nombrar.

¿Lo otro no se sitúa por encima de nuestras capacidades? ¿La pretensión de ser yo mismo y el género humano a la vez, el saber, la conciencia del contexto humano inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos y experiencias, en mi comportamiento, en mi formación y mi potencial (y crear en consecuencia) no nos sobrepasa?

De Vicente quisiera llevarme su autoreforma permanente, su continuo someter a discusión en el trabajo sus etapas precedentes.

«Para Peer, de Peer»: así me dedicó un libro de Vicente Aleixandre cuando estrenábamos. Del poema «En la plaza» es este fragmento:

... y se siente el agua subirle, y ya se atreve,  
y casi ya se decide.

Y ahora con el agua en la cintura todavía  
no se confía, pero él extiende sus brazos,  
abre al fin los dos brazos  
y se entrega completo.

Y allí, fuerte, se reconoce, y crece y se lanza,  
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,  
y hiende y late con las aguas vivas, y canta,  
y es joven.

Así, entra con pies desnudos.

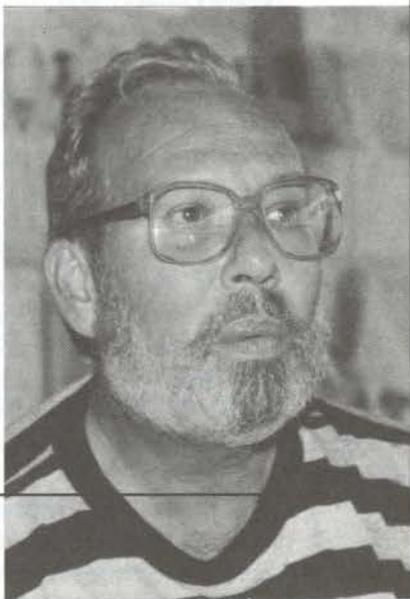
Entra en el hervor,  
en la plaza.  
Entra en el torrente que te reclama y allí sé  
tú mismo.

¡Oh, pequeño corazón diminuto, corazón que  
quiere latir para ser él también unánime  
corazón que le alcanza!

# Ladrón de lunas

Entrevista a Roberto Blanco

David García Morales



FOTOS: ARCHIVO TABLAS

**Resulta** casi imposible conversar con Roberto Blanco sin sustraerse al poder de imantación que transmiten su voz y su imagen. Su larga, intensa y fecunda trayectoria escénica como actor, director y diseñador teatral nos advierten que estamos ante un creador inusual, depositario y continuador a la vez de una privilegiada tradición teatral que se inicia desde los tiempos de Teatro Universitario y Prometeo.

Sólo los montajes María Antonia y Yerma bastarían para colocarlo en un lugar cimero dentro del teatro cubano. Sin embargo, por si fuera poco, sus Lorca, Piñera y Goldoni han dejado también una huella indeleble en la memoria del espectador cubano.

¿Quién es ese teatrero porfiado que, con más de sesenta años, mantiene aún su capacidad de maravillarse y su lucidez creativa?

Con una voz pausada y llena de matices, en perfecta armonía con la lentitud ritualista de sus movimientos, Roberto Blanco, a lo largo de esta conversación, va relatando y rescatando con asombrosa precisión sus experiencias de más de cuarenta años dedicados al teatro cubano.

**Usted** fue condecorado con el Premio Nacional de Teatro en el año 2000. ¿Qué significa ser teatrero para Roberto Blanco?

**Deseo** asegurarle que no me gusta hablar de mí; prefiero que otros lo hagan. En este recuento es imposible. El Premio Nacional

de Teatro otorga la mayor significación a todo lo que he hecho, y resulta un enorme compromiso ético con lo que pudiera quedarme por hacer. No suelo pensar en que soy teatrero; expresarme a través del teatro es, en mí, una suerte de segunda naturaleza que se desarrolló desde niño, como otros rasgos de mi individualidad.

**Hábleme** de sus inicios. ¿En qué lugar nació? ¿Dónde cursó sus primeros estudios? ¿Cómo transcurrieron su niñez y adolescencia? ¿Cómo era el entorno familiar que lo rodeaba? ¿Cuál era la extracción social de sus padres? ¿Recibió alguna formación religiosa que recuerde?

**Nací** en La Habana y viví en varios de sus barrios: el centro mismo de la ciudad, Almendares, La Habana Vieja... Aprendí a leer y escribir en mi casa, con mi madre María, porque estuve enfermo y no pude, a la edad en que debí hacerlo, acudir a la escuela. Ensayaba a descifrar los textos de dos libros de mi padre, abogado, que me gustaban mucho, *Revolución y restauración*, y *El arte de los pueblos aborígenes*, ambas ediciones Pijoan, con muchas ilustraciones. Con ellos aprendí a leer. Fui siempre un niño «diferente». La etapa más conflictiva, y al mismo tiempo luminosa de mi niñez, comienza cuando pude acudir a la escuela: la Academia Valmaña que quedaba muy cerca, el Colegio de Belén, por tradición de familia, y el Catedral School, donde estudié más tiempo. Así, con excelente expediente académico, me gradué. A los dos meses estaba trabajando como listero de una compañía constructora en la pavimentación de la avenida G, de El Vedado. No tenía nada que ver con mi formación pero necesitaba aportar económicamente a mi familia. Lo mismo había tenido que hacer mi hermano, interrumpiendo sus estudios en Belén; por las mismas razones. Éramos pobres. No recuerdo otra formación religiosa que la que pude recibir cuando estudié en Belén, y cierta religiosidad casera que encendía vela todos los meses a San Pedro, y hablaba de Santa Lucía como de una parienta lejana ciega pero portentosa. Yo fui ofrecido a la Virgen de las Mercedes.

**¿Cuándo** comienza su afición por el arte de las tablas? ¿Cuáles son sus primeros pasos?

**Siempre** supe, de una forma u otra, que viviría entre telones, una vida parecida a la vida.

**Su amor incondicional por el teatro nos mueve a preguntarle sobre la posible influencia de sus padres en su vocación. ¿En qué medida contribuyeron ellos a su elección?**

**Mis** padres, cada uno desde posiciones muy diferentes, fueron lo que me permitieron ser como soy. Siempre me respetaron y me enseñaron a respetar a los demás, el placer de analizar, de sonreír, de ser exigente con todo lo que me rodeaba, y conmigo mismo.

**En la década del cincuenta usted trabajó en Teatro Universitario y Prometeo. ¿Cuál es su opinión de esos años?**

**Lo** más importante al comenzar a estudiar en el Teatro Universitario fue que todos (mi familia, mis pocos amigos) supieron que era en serio lo de la vocación: podía estar definitivamente loco, y no era para menos en un país donde el teatro no existía, pero a partir de ese momento lo supieron. A Prometeo me acerqué porque era donde hacían el teatro que más me gustaba, y supe, o intuí, que de Morín tenía mucho que aprender.

**¿En esa época hubo alguien especial que le impactó intelectualmente?**

**Son** muchos. Se trata, precisamente, de la época de los grandes impactos.

**¿Qué recuerdos guarda de su primer trabajo escénico?**

**Casi** no me di cuenta de lo que hacía.

**Desde** el montaje de *Petición de mano*, de Chéjov, en 1960 con *Teatro Estudio*, en el que usted se ocupó de la dirección, la escenografía, el vestuario y el maquillaje, su carrera abarca con facilidad varias disciplinas del quehacer teatral. ¿Con cuál se siente más a gusto?

**Soy** un actor que, por esta o aquella razón, dirijo. El resto se desprende de algunas de las artes que convergen en el teatro; en realidad, como director, vuelvo a escribir la obra.

**En 1962** recibió el premio de mejor actor teatral del año por su papel protagónico en *Corazón ardiente*, de John Patrick. Años más tarde obtendría igual reconocimiento gracias a su interpretación del Comendador de Fuenteovejuna. ¿Considera importante para un director haber tenido una experiencia actoral? ¿El actor y el director se contraponen en usted?

**Los** directores suelen ser, o haber sido, actores. Ambas artes se complementan, no se contraponen, no tiene por qué. Un teatrista que no haya hecho teatro siempre me ha parecido «sospechoso».

**En la década del sesenta** realizó un viaje de estudio y trabajo por Ghana, África, y varios países europeos. Al regreso del *Berliner Ensemble* decide montar una obra cubana y escoge María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa. ¿A qué obedeció esta elección cuando se esperaba de usted un Brecht en escena?

**Lo** más importante de todo lo que aprendí sobre ideología y teatro en el *Berliner Ensemble*, fue que cada pueblo tiene el suyo propio; que es una necesidad inherente a la palabra (a la comunicación), y a la mímica; que en todas partes, culturalmente, sus orígenes se relacionan con la religión. Como cada pueblo tiene un teatro, lo más importante era, entonces, dirigirme al mío. Este razonamiento me decidió a montar *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, quien era a la sazón, además, mi asistente de dirección principal. Su puesta en escena establecería las reglas del juego que entonces comenzaba; para el resto de las consideraciones, en aquel entonces, había tiempo.

**¿Cuál** es su sentido de grupo? ¿Podríamos afirmar que el surgimiento de *Teatro Ensayo Ocuje* en 1969 obedece a un programa ético y estético que posteriormente cristalizaría con la fundación de *Irrumpe*?

**El** Teatro de Ensayo Ocuje, que se llama así no porque intentásemos ponerlo bajo la advocación de Yemayá, ni porque sus iniciales formaban la palabra Teo (Dios) —todo lo cual se dijo y utilizó en contra del grupo—, sino porque la noticia de la aprobación estatal de su creación nos sorprendió a todos sembrando esos árboles en el Cordón de La Habana. El TEO resume, efectivamente, lo que entendíamos debía ser el programa ético y estético de un grupo estable. Su disolución no estuvo prevista; en mi opinión, fue uno de los tantos errores que entonces se cometieron. Su corta vida (apenas tres años), ha sido medio olvidada por casi todos, incluyendo los actores que allí se iniciaron o consolidaron. No tiene nada que ver con el Teatro *Irrumpe*, salvo que uno vino primero y otro después, y ambos se regían por una máxima: sin formato estético no puede haber arte.

**El** montaje de *El alboroto* de Goldoni constituye su encuentro con la comedia moderna. ¿Qué posición asume respecto a los clásicos? ¿Siente la carencia de ellos en la escena cubana actual?

**Con** el montaje de la comedia *El alboroto* llevaba a escena las contradicciones, no antagónicas, entre un

funcionario (la obra es autobiográfica de la juventud del poeta), y una aldea de pescadores. Lo «clásico» es como un diapasón, una medida de excelencia en materia de arte. No tendremos teatro de la palabra mientras lo «clásico» quede fuera de cartelera.

*Su puesta en escena de Yerma, con Danza Nacional de Cuba, recibió el Premio a la mejor integración de las artes a la escena en el Festival de Teatro de La Habana en 1980. En esa búsqueda de un teatro total donde los bailarines actúan y los actores danzan, ¿qué importancia le concede en general a la música?*

respondiente no se mencione que tan importantes creadores han hecho música para el teatro de la palabra.

*Desde su fundación, Irrumpe ha mantenido una línea estética coherente basada en el logro de un teatro de inspiración popular con altos valores estéticos. En su temporada inaugural se escogen dos obras en las que el protagonista es el pueblo: Fuenteovejuna y María Antonia. Esta última se mantuvo en cartelera durante tres temporadas de tres meses en los años 67, 68 y 69 a teatro lleno en el Mella. ¿A qué cree usted que se debió esta respuesta masiva del público? ¿Cuáles son sus ideas acerca de un teatro popular?*

FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO BLANCO



Roberto Blanco  
como traductor  
del Che en el Congo

Tal vez sea válido pensar que, en épocas muy pretéritas, todas las artes se tomaron música, a la cual doy, como creador, la mayor importancia: la música es como la voz del poeta. He tenido la dicha de trabajar con músicos del primer rango, brillantísimos, como Leo Brouwer, Sergio Vitier, Calixto Álvarez y Juan Marcos Blanco, entre otros. Me costaría mucho trabajo y en algunos casos sería imposible separar *María Antonia*, *Lumumba*, *El alboroto*, *Cecilia Valdés* y *Hazañas que cantar*, de la música de Brouwer, o *Divinas palabras*, *Barroco*, *Yerma*, *Mariana*, *Canción de Rachel*, de la de Vitier, y *Fuenteovejuna* o *Milanés* de la música de Álvarez o *Mariana*, *Dos viejos pánicos*, *Perlimplín* o *Ivonne*, de la participación de Juan Marcos Blanco. Lo que me parece erróneo, inculto, y por lo mismo inhumano es que en las actas de nuestro teatro, como en el diccionario co-

El «fenómeno» *María Antonia* ha sido tratado por los especialistas de una sociología del arte teatral. Para mí, como artista, fue una experiencia apasionante, fundacional. Sobre el teatro popular, o lo popular en el teatro, se ha dicho mucho. No debemos confundir, entre nosotros, lo popular con lo «populachero». Es un peligro para nuestra salud cultural. Shakespeare es teatro popular.

Nadie discute su originalidad y buen gusto. Sin embargo, el estilista depurado y meticuloso que hay en usted en ocasiones contamina el realismo poético de sus puestas con cierto exceso de refinamiento de la imagen, a veces esteticista. ¿Qué lugar le concede a la forma, al «cómo se dice» en sus espectáculos?

El buen gusto se tiene o no se tiene. La originalidad, si se busca, no se encuentra. Ahora bien, si en este mun-

do que parece moverse complot contra complot, llegase a pensar que soy contaminante, me iría al monte, a la cima del monte, y no sólo a bautizar mis hijos como dijera Martí sino en perpetua penitencia, como una suerte de anacoreta caribeño, y a pesar de la imagen.

No soy yo el dilema, sino la carencia de forma que se está aceptando en el teatro de la palabra. No creo que las imágenes del teatro que hago sean «excesivamente refinadas», ni mucho menos. El «cómo se dice» es parte de la forma, pero no toda ella. ¿No será que están usando una etiqueta estigmatizante para restar valor al formato estético, sin el cual no puede hacerse arte? ¿A quién interesa que, a pesar de los trabajos que pasan los teatristas, siempre se vuelva a comenzar, sin llegar a despegar hacia el lógico desarrollo del drama? La contaminación de ideas es también poderosísima, y puede ser muy refinada. La contaminación, en general, es en el mundo de hoy uno de los mayores crímenes contra la vida.



Roberto Blanco en la sede de *tablas*

**Según la crítica,** De los días de la guerra..., *teatralización del Diario de campaña de José Martí*, constituye el manifiesto estético de *Irrumpe*, el espectáculo donde pueden encontrarse las claves de la poética del grupo. ¿Está de acuerdo con esa apreciación?

**Puede considerarse una clave ejemplar en la ética y estética del teatro a cuyo encuentro iba, e iban todos los que participaron en ella.**

**¿En qué sentido su lectura de *Los enamorados*, de Goldoni, es el resultado de la influencia directa de los títeres de Podrecca, aquel espectáculo italiano que tanto le fascinó en su infancia?**

**No sabría precisar en torno a la memoria y la fantasía de un niño de seis o siete años de edad.**

**En *Dos viejos pánicos* usted se acerca a una concepción intimista de los personajes y del espacio escénico, más propia del teatro de cámara, con sólo dos actores en escena. Si para Virgilio Piñera la escritura de su obra representó un verdadero tour de force, ¿qué significó para usted dirigirla al cabo de veintitrés años sin ser estrenada en nuestro país?**

**Pocas veces he tenido la oportunidad y la inmensa dicha de trabajar con dos actores entrañables como Hilda Oates y Omar Valdés, contar con la asesoría de un poeta de la talla de Abilio, la asistencia de mi entonces alumno de dirección, Raúl Martín, diseños de Gabriel Hierrezuelo, y música creada y ejecutada en vivo, en salón de ensayos, por Juan Marcos Blanco. Fue como un festival de creatividad. Es de lamentar que, al mismo tiempo, hubo quienes no se percataron de la importancia que tenía este estreno, veinte años después de haber merecido el Premio de Teatro en el Concurso Casa de las Américas.**

**Su montaje de *La noche*, de Abilio Estévez, pieza compleja por su textura dramática y por sus niveles de sentido, mereció el premio de puesta en escena en el Festival de Teatro de Camagüey en 1996. ¿Cómo ocurrió su acercamiento a esta obra? ¿Tiene alguna anécdota especial que quisiera contarnos sobre su proceso de montaje?**

**Estudié la obra en Venezuela. Después, aquí, donde Mario Muñoz y Ariel Wood tenían montada la obra por escenas, como parte de su servicio social en el *Irrumpe*, puse en práctica sistemas de producción de la puesta que permitieran «levantar» una estructura y abreviasen las etapas. El estreno era inminente. Cuando la escenografía, en tan sólo un día de trabajo, pudo usarse y eran nuestras piezas de almacén, la puesta en escena dio un vuelco de ciento ochenta grados. Fue una experiencia única y muy**

valiosa. Traté siempre que el trabajo de Muñoz y Wood tuviese para ellos un valor importante y por eso me alegró tanto que así se les reconociera.

*En 1992 viaja a Venezuela por razones de trabajo, y allí, invitado por Carlos Jiménez, director de Rajatabla, comienza a vincularse con el Teatro Nacional Juvenil. ¿Qué le aportó su trabajo con los jóvenes, su relación con actores no consagrados de ese país?*

**La** frescura de los jóvenes y todo lo que aportaron, individual y colectivamente.

**Según** Artaud, el verdadero objeto del teatro es crear mitos. En su puesta sobre Milanés usted escenifica el mito del poeta romántico; en Canción de Rachel, la vida azarosa de una cupletista mítica del desaparecido Teatro Alhambra. ¿Quedó satisfecho con el abordaje artístico de ambas figuras en escena?

**El** teatro es siempre, según los griegos, reflexión sobre los grandes temas cívicos, que con el paso del tiempo van creando mitos. El Milanés de Estorino, obra capital de nuestro teatro, trata uno de los grandes temas del siglo XIX, y es arte teatral logrado; Rachel, a través de la cupletista, los primeros años de la república. Ambas, con la infraestructura requerida, habrían tenido mayor permanencia en nuestro repertorio.

**De** la tríada dorada del teatro, compuesta por director-actor-dramaturgo, usted considera que este último es el único que debe permanecer «cuerdo» durante el proceso de montaje. ¿Pudiera abundar en esta idea a partir de sus experiencias, digamos, con Abilio Estévez, dramaturgo con el que más de cerca ha colaborado?

**Suelo** referirme a esa disciplina en el sentido que los alemanes, a partir de la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, le dieron a su función analítica de la producción teatral. El otro dramaturgo es el creador, el poeta. Abilio es un poeta que, además, ha hecho dramaturgia.

**A** usted le fue conferido por el ISA el título de Doctor Honoris Causa en su cátedra de actuación y dirección, pienso que en su caso específico es imposible separar al director del docente. Desde su perspectiva, ¿cómo valora nuestro actual sistema nacional de enseñanza para actores y directores?

**Hacer** consideraciones en torno a ese importantísimo tránsito del arte teatral, va mucho más allá de las posibilidades de una conversación como esta.

**En 1987** usted afirmó que la principal característica de nuestro movimiento teatral era su escasa influencia en la vida nacional. ¿Sigue manteniendo ese criterio?

**Sí:** sigue teniendo, lamentablemente, escasa influencia.

**Teniendo** en cuenta nuestro mestizaje sociocultural, considera digna de atención la siguiente frase del sabio cubano Fernando Ortiz, emitida en 1938: «Falta aún el teatro de los dilemas blanquinegros».

**Todo** don Fernando es digno de atención, de veneración. El mestizaje ha tenido más que tiempo para producirse. ¿No será que lo que ahora falta aún es el teatro de los dilemas del cubano?

**Usted** no ha desdeñado la herencia cultural africana en su quehacer escénico, más bien lo ha incorporado a partir de la asimilación de los códigos mágico-religiosos presentes en nuestros cultos sincréticos. ¿Qué tratamiento le asigna en escena a los elementos folclóricos afrocubanos?

**El** folclor no es mi terreno pero no creo que, entre cubanos, podamos hablar aún y menos en extenso, sobre un folclor nuestro (tal vez ciertas manifestaciones del campesino). Tengo entendido que para ser denominado así, folclórico, debe transcurrir un período de cristalización que sólo da el paso del tiempo. Para lo que se llama folclor, con referencia a modos y maneras de las culturas africanas que aquí continúan su acrisolamiento en pleno sincretismo, no somos otra cosa que una nacionalidad en ciernes, de apenas cien años (tomando la gesta del 95 como uno de los extremos terminales del período más decisivo, Lo afrohispano, término que me gusta más, puede que dé lugar a lo afrocubano. Esta división sigue siéndome útil al pretender el encuentro de un teatro nacional.

# tablas

ILUSTRACIONES: NOBERTO MARRERO



## El enano en la botella

Libreto 61

Abilio Estévez

Premio de texto en el Primer Festival del Monólogo Cubano Cienfuegos 2003

# El enano en la botella:

## una ceremonia para el bufón de Dios

Norge Espinosa Mendoza

I

Eran los días tórridos de 1994, y en la calurosa sala del cine Trianón, Carlos Díaz ensayaba *El público*, cumpliendo con su viejo anhelo de estrenar en Cuba la complicada pieza lorquiana, a fin de mostrar entre nosotros un rostro inédito del poeta granadino. En una de las sesiones de trabajo, me reencontré con Abilio Estévez, a quien se le había solicitado la asesoría teatral; esto es, un arduo trabajo de desentrañamiento a partir de esa obra enigmática, inquietante e inconclusa. Digo: me reencontré, porque yo regresaba de una estancia baldía en mi provincia natal, tras haberme graduado; y ese año y medio de ausencia habanera había cortado, entre otras posibilidades, la de seguir visitando a Abilio en su casa de Marianao, a la cual acudía para saber las cosas que otros no me contarían acerca de Virgilio Piñera. Y en esa misma sesión de trabajo supe que Abilio Estévez escribía un monólogo. No uno, sino en verdad varios, destinados a distintos actores a los que conocía y admiraba. De ellos, ya Vivian Acosta ensayaba *Santa Cecilia*. Los demás eran aún sólo promesas en las que el dramaturgo iba trabajando y dando noticias espectaculares. «Ceremonias para actores desesperados», los llamaba, y luego sabríamos los títulos de esas otras «ceremonias»: *El transformista*, *Freddy*, dedicado a la memoria del cantante líder del grupo inglés Queen, y *El enano en la botella*. Concebido para que Xiomara Palacio (actriz que en ese instante encarnaba al Pastor Bobo de la obra lorquiana, y ofrecía además ensayos deslumbrantes de *La boda*) lo llevara a escena, bajo la dirección de Raúl Martín, el texto prometía mucho de lo que Abilio siempre ofrece como autor: vuelo literario seguro, ideas de irrefragable sagacidad, sentido teatral, juego posible de desdoblamientos y desenmascaramientos constantes. Tras el polémico éxito de *Santa Cecilia*, no pocos esperábamos con impaciencia que esos otros monólogos llegaran a la escena. Lamentablemente, las cosas se tomaron un tiempo en verdad largo para suceder.

Las cosas para los dramaturgos cubanos son generalmente así: se toman siempre un tiempo demasiado ingrato antes de producirse, y a veces, en verdad, no se producen nunca; o suceden ya de manera tardía. Por razones también propias de lo que suele ocurrir en el interior del teatro cubano, y entre sus artistas, el proyecto de las «ceremonias» quedó varado, como si sólo a Vivian Acosta se le hubiese concedido el lujo de estrenar una de esas piezas. Ni *El transformista*, ni *Freddy*, ni *El enano...*, llegaron de manera inmediata al espectador, cada cual por muy distintas razones. En 1995, Abilio estrenaba *La noche*, y luego rescribía fragmentos del primero de esos monólogos inéditos a manera de relato. Fue lo último que se supo de esos textos durante mucho tiempo, mientras su autor redactaba una y otra vez las páginas de lo que en 1998 aplaudiríamos como su primera novela. Y con *Tuyo es el reino*, Abilio Estévez anunciaba su adiós a la escena; en pos de un estatus de novelista que le permitiera, entre otras cosas, recibir algo más que la habitual incomodidad que siguen sintiendo los dramaturgos, quién sabe si no sólo aquí sino además en cualquier lugar del mundo. El enano, en fin, parecía atrapado verdaderamente en su botella, encerrado de un modo implacable mientras no acudiese un director y un intérprete capaz de liberarlo ante un público expectante, ansioso, dígame lo que se diga, de piezas nacionales que hablen en cubano, desde lo cubano y hacia lo cubano. Un texto que se mueva sin cortapisas desde ese cardinal será siempre bien recibido, más si está escrito con mano cuidadosa, si no descuida el trazo del humor y no deja de entender lo teatral como un pretexto para referirse a una vida que está más allá, pero también más acá, del escenario. Un texto así merece bien el milagro de la representación a tiempo. Incluso entre nosotros. Y para suerte del dramaturgo Abilio, del novelista Estévez, del Teatro de la Luna y del teatro cubano todo, ese milagro finalmente se

produjo. Y en el año 2001, a pesar de los aires de triunfo que ya sólo se referían a Abilio Estévez como un importante autor de prosa narrativa, pudo recordarse aquí y en el extranjero como un dramaturgo esencial para las últimas décadas de la cultura cubana. No ya sólo por los soberbios parlamentos de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, el juego posmoderno y criollo de *Un sueño feliz* y *Perla marina* o las sombrías figuraciones de *La noche*, sino también gracias a esta figura diminuta que desde su cárcel de vidrio habla sin cesar, como si la soledad pudiera reducirse conversando, ante un auditorio de cubanos: este pueblo que habla sin cesar, sin descansar, *ad libitum*. *Ad infinitum*.



## II

«Yo soy un enano que vive dentro de una botella». Con una definición tan rápida como desconcertante comienza el monólogo. Sin acotaciones esta vez, como sí ocurría en Santa Cecilia, donde el autor nos daba una larga descripción de aquella dama ahogada en sus propias nostalgias habaneras, en la cual me divertí siempre imaginar un retrato de Dulce María Loynaz. El Enano en cuestión no trae consigo referente tan ilustre, aunque este monólogo, no menos cargado de citas evidentes u ocultas, nos permita en su rejuego de fuentes imaginarlo como extraído de uno de los más hermosos poemas de la tradición literaria cubana. Me refiero a «Palabras escritas en la arena por un inocente», del soberbio escritor que fue Gastón Baquero. Quien recuerde los manejos que en *Perla marina* Abilio destendía desde la tradición lírica cubana, sabe que «Fábula», otro hermoso texto de Baquero servía allí de pórtico y pretexto: de las líneas del poeta nacía Filemón Ustáriz para quedarse grabado en el *dramatis personæ* de esa pieza memorable. En un momento del monólogo el Enano, presa de un arranque teatral, se retrata a sí mismo jugando con la arena. Y eso basta para enlazar su filosofía ingenua, su existencia atropellada pero hermoseedada siempre por lo poético, con la de aquella figura del extenso poema baqueriano, capaz de dialogar con tiempos y rostros de infinita progresividad. El Enano, como lo hace el Inocente, dialoga con Dios, con Margarita, con Aladino, canta con la voz de María Callas, conoce al dedillo cierta partitura de Claude Debussy, sueña con desplazarse a París, San José, Birmania... y por supuesto, Venecia. Es un personaje sorprendente, no sólo por el hecho de su incómodo e inexplicable encierro, sino por aquello que dice, ha leído, comenta y calla. Un ser que habla a nadie sabe quién, como si repitiera estas mismas palabras cada vez que, en su botella, lo asaetea la soledad. Es decir: dice estas mismas palabras siempre. Como Santa Cecilia, su problema está en los recuerdos. Y para conciliar su alma con ellos, los cuenta, los deshace en reflexiones infinitas, nos hace cómplice de sus desvaríos. El Enano en la botella es un personaje cuya teatralidad consiste en su conciencia de soledad, en el modo que traza acciones imposibles ante espectadores a los que no ve, a los que probablemente sólo imagina, crea con sus frases desde la oscuridad de su cárcel de vidrio. Su largo parlamento es un esfuerzo denodado por comunicarse, quizás no con nosotros, sino consigo mismo, con su circunstancia, con el horror al que se ve reducido. Un horror que es el de la espera.

Como un personaje de Beckett, el Enano sabe que no espera nada. Pero la espera es, de algún modo, su oficio, y de esa espiral nacen sus lamentos, sus chistes, su imposible libertad. Inventa, *bufón de Dios*, un Amigo que se va —también los amigos de un Enano se van— y conversa con Margarita, que lo abandona como el pájaro rojo que también ha inventado. El Enano es un mago de la conversación: sólo por ello lo

escuchamos atentamente, una vez que comprendemos que aquí no puede ocurrir nada. Crear en esa nada el sortilegio de un momento teatral es una virtud del texto que aquí se presenta. Y también su peligro.

Tras el arduo experimento que resultó *Perla marina*, los fragmentos desprendidos de esa pieza heredan algo de su extraña estructura. Ni *Santa Cecilia*, ni *El transformista*, ni este monólogo, poseen propiamente lo que se llama una «acción». Ni conflictos. En su «Aclaración acaso innecesaria», que antepone al texto de su «Homenaje en un acto», Abilio anuncia al lector-espectador que esas categorías no entran en las definiciones que podrían exigírsele a su obra. Sus personajes se debaten en una situación que los obliga a desenmascararse, a jugar con sus identidades bajo el peso del recuerdo, tratando de reconstruir un tiempo que saben eternamente cruel, y gustoso de repetirse en los mismos actos humanos: ello basta para que alcancen una madera teatral y el espectador los reconozca como iguales. Acaso no se haya reparado lo suficiente en ese complicado hallazgo, en la médula teatral que desde la palabra Abilio Estévez anima, para concebir personajes que desde otras formulaciones dramáticas consiguen comunicarse, ser ante el espectador, con no menos vehemencia que otros sí afirmados en estructuras de raíz más académica. Santa Cecilia, este enano, los seres que poblaban esa fantasmagoría nacional que se llama *Perla marina*, viven desde sus palabras, y ellas les bastan (o deberían bastarles) para alzarse como abstracciones vivas de una Cuba ubicua y atemporal, pero palpable también desde este punto del océano. Es un reto que el dramaturgo resuelve entramando referencias infinitas, culteranas y profanas, proponiendo al director obstáculos que lo harán retroceder o medirse ante la dificultad del empeño, en un país donde los directores, por lo general, no pasan de ilustrar lo escrito, o de reproducir mecánicamente lo que el texto apunta como provocación. Y este texto de Abilio, es, en el mejor sentido del término, una espléndida provocación teatral. El Enano está dentro de la botella por haberse rebelado —también para él, como para Santa Cecilia, la figura paterna es déspota, castigadora de placeres y negadora de caricias; y así lo era también La Madre, de su asombrosa pieza *La noche*. Su rebelión provocó el ansia de fuga, y también el quedar varado en una costa que no llegó a rebasar. De su fatalidad El Enano ha extraído una costumbre, una *ceremonia desesperada*, un juego parecido a la vida y que no lo puede ser, porque vivir debe ser algo diferente a lo que ocurre (si es que puede ocurrir algo) en la vidriada cerrazón de una botella. La maldita circunstancia del vidrio por todas partes niega al Enano esa libertad que dice añorar enfebrecidamente. Y, sin embargo, apenas escucha pasos o presiente que una mano se dispone a liberarlo, se lanza a rogar que tal cosa no se produzca: se ha acostumbrado a la botella como el pez al agua, y el golpe de tanta luz e independencia acaso acabe matándolo, exigiendo una extraña piedad a la manera de los alucinados ciegos de Maeterlinck. Amarga metáfora de la metáfora toda que es el monólogo. El Enano hace cuentas imposibles en su encierro. ¿Isla más botella igual resignación? ¿Botella más encierro igual destino? Si en otros momentos de su escritura teatral los referentes a una vida cubana, en un contexto preciso, se esconden o dibujan con mayor o menor suerte, *El enano en la botella* produce una fórmula distinta de reflexión hacia esa posibilidad, y es justamente la conciencia de un destino, y la asunción de sus horrores y encantos lo que define al personaje, lo que le ofrece una nueva máscara y una vía teatral para convertirse en el reflejo eficaz de un público cubano, polémico, actual, palpable, inesperado.

El tema del Destino, como en la tragedia griega, ha sido crucial en el teatro de Abilio Estévez. El Poeta en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* asume el devenir de la figura literaria hasta consumir nuevamente su error y su entrada a la muerte, enceguecido ante el desdoblamiento que lo devora, a fin de saber una verdad. En *Un sueño feliz*, los personajes del solar acuden a Próspero para inventarse un destino menos amargo, como si la magia de una noche habanera obrara tales milagros. En *La noche*, el Hijo escapa sabiendo desde su primer diálogo que tal osadía le costará la muerte a manos de su madre; pero puede más la tentación de una ciudad desconocida, de un placer inédito, de un cuerpo que acariciar súbitamente. En *Perla marina*, los naufragos buscan otros nombres con los que ser ya otros en un nuevo país, y acaban reproduciendo sus miserias del pasado también en esa isla del presente que imaginan. Santa Cecilia sabe que su destino será preguntar siempre por una capital arrasada. Y lo cumple con rigor, embrujándonos desde un mar que es el teatro, desde un oleaje que son las ovaciones que recibe. El Enano ha hecho de la botella su destino, y se ha confundido tanto con ella que no se concibe fuera de su encierro. Una botella es también un lugar, una isla que flota en un mar de

cha, y si hubiera un río aquí dentro, te bañarías miles, millones de veces en él, en el mismo río. Como el tiempo no avanza, eres incapaz de saber si lo que hiciste lo estás haciendo o lo harás, así como si lo que estás haciendo lo harás o lo hiciste; y lo que planeas quizá sea algo que pasó hace mucho o está ocurriendo. Aunque me inclino a creer que aquello que haces, en el preciso momento en que lo haces, ya ocurrió y va a ocurrir. En una botella se ejecuta un solo acto hasta el infinito. Ese acto es esperar. ¿Esperar qué? Nada. Esperar sin tener qué esperar es el modo perfecto de esperar. (*Pausa breve.*) ¡Y esperar en silencio! El silencio es el sonido del tiempo que no pasa. El ruido, o la música—modo elegante que tiene el ruido de manifestarse—remiten al tiempo que transcurre. O sea, el ruido es la forma sonora del tiempo, como el silencio es la forma no-sonora del no-tiempo. Yo siempre deseé el silencio sin darme cuenta que deseándolo, deseaba la eternidad. Ahora me percató: el silencio es la serenidad de mi alma escapando al exterior. Silencio más enano más botella igual paz. (*Transición.*) Lo peor es el aburrimiento. Vivir dentro de la botella es más grave que vivir en una ciudad vacía, de esas en las que no hay nada que hacer y la gente se acuesta temprano a soñar que va al cine o al teatro. Yo no sueño que voy al cine, por lo general sueño que soy el cine. (*Se sienta en una silla y adopta pose de Marlene Dietrich en El ángel azul. Canta «Lily Marlen». Se interrumpe.*) Me gusta Marlene Dietrich; no me gusta el alemán. Idioma bárbaro, propio para libros tediosos y funestos, como *La lógica* de Hegel y otros que no vale la pena mencionar. Si se trata de preferir, prefiero el italiano. Y mi preferencia tiene que ver con una mujer maravillosa. Alta—para pequeñez basta con la mía—, elegante, temperamental, fuerte, diabólica, angelical, maravillosa, María, sí, María Callas, la única voz que ha habido en el mundo. Comparado con ella, el resto de la humanidad es de una mudez impresionante. La escuché un día por la radio. Cantaba «¡Ah, non credea mirarti!» de *La sonámbula*. Desde entonces la amé. Y... (*Con rubor.*) la envidié. ¡Me hubiera gustado tanto levantarme una mañana, abrir mi boca y que de mi garganta escapara aquella voz... Salir a la calle, cantando el aria, y la gente cayendo de rodillas, llorando, emocionados con mi voz celestial... (*Pausa. Como La sonámbula, camina por el tablón. Canta «¡Ah, non credea mirarti!».* Cuando termina, aplausos atronadores; flores caen del techo. Saluda al público evidentemente emocionado. Se seca las lágrimas. Une las manos en el pecho. Reverencias.) ¡Yá, basta! Tengo un pobre corazón. Ah, y para que no haya dudas, mis hormonas están bien. No soy fearie de Norteamérica, ni pájaro de La

Habana, ni joto de México, ni Sarasa de Cádiz, ni apio de Sevilla, ni Canco de Madrid, ni Flora de Alicante, ni Adelaida de Portugal. Mucho menos «gay» como se dice en esta época en que el imperialismo norteamericano ha impuesto su tartajoso idioma. Tampoco «homosexual», feísima, estúpida y científica palabra. No soy homosexual aunque nada tengo en contra de esos pobres muchachos que andan arañando la tierra en busca de un amor imposible. No me van a negar que cuando un hombre está frente a otro es como si se parara frente al espejo... (*Pausa breve. Repentinamente iluminado.*) Caramba, ¿y no será ese el único amor posible? Puesto que espejo significa reflejo de uno mismo... , reflejo de uno mismo es sinónimo de amor propio... ¡Silencio! Estoy llegando demasiado lejos. Por este camino, ¿a dónde voy a parar? En última instancia lo propio de cualquier amor, es que resulta imposible. (*Tierno.*) Perdóname, amigos, no se desanimen. Hablo por mí. Soy un enano feísimo y nadie me ha amado ni me amará nunca, nunca, nunca... (*Pausa breve. Otro tono.*) Hubo un amor en mi vida. Margarita. El eterno femenino. No se trataba de una mujer sino de un invento. Pero ¿qué ama el hombre sino el invento? La veo aparecer dentro de la botella una bellísima tarde de un mes que ignoro puesto que, como dije, el tiempo aquí dentro tiende a nada. Alta, trigüeña, suntuosa, tropical. La adoro desde el primer momento. (*A Margarita.*) Margarita, te amo. (*Pausa.*) ¿No sabrá español? I love you. (*Pausa.*) lo ti amo. (*Pausa.*) Je t'aime. (*Pausa.*) Ich liebe dich. (*Pausa.*) Mi amor, respóndeme, que ya se acabaron los idiomas civilizados. Sé que soy un hombre monstruoso, de pequeñez repugnante, viviendo en esta botella estrecha, pobre desdichado. Lo importante, Margarita, no es la belleza física. Soy capaz de amarte hasta vaciar mis venas por ti. Soy capaz de amarte hasta embellecerme. Detrás de esta bestia que ves, puede haber un Jean Marais como en la película de Cocteau. ¿Puedo tocarte? ¿Puedo besarte? (*Cae de rodillas.*) Si me amas, seré el hombre más dichoso de la tierra. (*Otro tono.*) ¿Por qué te desnudas? No te puedo mirar. Tu piel brilla como el sol cuando está en el cenit. ¿Por qué te ríes? ¿Por qué esa burla que noto en tu risa? ¡No me mires así! Bésame, por Dios, bésame y acaríciame. (*Como Margarita.*) Me desnudo para que me admires mejor. Pero no seré

dudas e imposibles. El Enano nos dice, poco antes de cerrar sus palabras, que nos descubre como otros tantos enanos en sus respectivas botellas. Si es cierto que compartimos con él un destino semejante, entonces somos también personajes de Abilio Estévez, capaces de eliminar a un padre autócrata, dispuestos a hablar de Tristram Shandy, citar con malicia a Epicteto, burlarnos amorosamente de Proust, pretextar una demora con el incendio de Troya y cantar unos versos que resulten buenos para matar, con un poco de rumba o guaguancó, tantas vueltas insufribles sobre los mismos actos de cada día.

Añádase a todo ello que los ires y venires verbales del Enano están escritos con una mano maestra. Otros autores no hubieran levantado mucho con tan poca acción y una idea tan asombrosa, en tanto no todos pueden hilvanar los referentes del modo en que Abilio consigue (también aquí) hacerlo. Su sentido dramático arranca en la esencia misma del personaje, su soledad, y desde allí revoluciona una estructura que vuelve siempre al punto de origen. Sin escatimar profundidades, sutilezas, suspicacias. La grandeza de un autor consiste en el modo en que convierte una idea intensa, explosiva, en un material de hermosa orfebrería, en una joya verbal que todos quisieran llevar al cuello. *El enano en la botella*, el teatro todo de Abilio Estévez, es una joya extraña en los últimos tiempos de nuestra escritura teatral. Sus novelas van siéndolo también. Lo eran ya, ahora podemos saberlo, sus mejores cuentos y algunos de sus poemas. Qué suerte la nuestra que podemos, en estos días, saber que esas joyas nos acompañan. Que las llevamos al pecho. Que no todo el mundo (se necesita a veces cierta inteligencia para determinadas cosas) puede verlas, apreciarlas.



### III

*El enano en la botella* fue estrenado, por esos azares de la vida, en Miami y no en Cuba, en el año 2001. Su protagonista no fue allí Xiomara Palacio, sino Grettel Trujillo, quien defendió con ejemplar desempeño lo que a la vista de otros no sería sino un fragmento de prosa inanimada, dándole una fisicalidad al texto capaz de convertirlo en un instante de verdadero teatro. La dirección de Raúl Martín, tanto tiempo después del prometido estreno, aportó una visión lúdica que subrayó los diálogos del Enano con el presente, con este mismísimo presente en el que se debate Cuba y su destino. De ahí la importancia del acontecimiento, que no merecía quedar como un estreno más en las carteleras. En la novela más reciente de Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, hay un teatro ruinoso donde un payaso milenario, Don Fuco, guarda los milagros de la Patria. El destino le juega una mala pasada. Una mala pasada, digamos, teatral, y también ese escenario desaparecerá. Pero la sombra del personaje que él es, y su posibilidad infinita para enmascararse y desenmascararse en la verdad que es la del teatro: una ficción amable, permanece en la memoria del lector como La Habana de la cual esa novela se despide. Yo no quisiera despedirme del dramaturgo que es Abilio Estévez, aunque él mismo anuncie su adiós al arte de entrecruzar diálogos para la escena. No quisiera, porque la imagen de Grettel, convertida en el Enano, uno de los personajes más desoladamente enternecedores de nuestra más reciente vida teatral, persiste en mí, queriendo prolongar esos recuerdos. Un recuerdo que comienza con la entrada del Poeta a una mazmorra, que se bifurca en el arcón del cual Próspero extrae nuevas vidas para sus vecinos, que se desdobra en la música o el tiempo que oyen unos naufragos encaprichados en fundar una nueva isla, y que estalla en el fuego que una Madre inventa para retener a su Hijo. «Vivir es ir perdiendo cosas», repiten los personajes de este autor en varias de sus piezas. No me acomodaría en creer que el teatro cubano puede prescindir de uno de sus nombres más importantes. Quizás sea tiempo ya, entonces, de pedirle a Abilio, de reclamarle a Abilio Estévez, nuevos parlamentos. A ver si no falta así el teatro, *su teatro*, en estos días de La Habana.



**Abilio Estévez**  
(La Habana, 1954)

Dramaturgo, narrador y poeta. En 1984 obtuvo el Premio José Antonio Ramos de la UNEAC con su pieza *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, y en 1987 mereció en España el Premio Luis Cernuda por su poemario *Manual de las tentaciones*. Ha publicado además *Juego con gloria* (cuento, 1987) y la novela *Tuyo es el reino*. Teatro El Público, Irrumpe, Eclipse y Teatro de la Luna, entre otros, han montado sus obras. *El enano en la botella* es el tercer libreto de Estévez que *tablas* ofrece a sus lectores: antes aparecieron en estas páginas *Yo tuve un sueño feliz* y *La noche*, galardonada con el Premio Tirso de Molina en 1994.

---

# El enano en la botella

## Ceremonia para un actor desesperado

Para Mario Pérez,  
el más brillante de mis sicoanalistas

**EL ENANO:** Yo soy un enano que vive dentro de una botella. Vivir en una botella no es nada cómodo, pero a todo se acostumbra uno. Pienso que la incomodidad desarrolla cualidades que el hombre cómodo nunca sospechará. Hay varias incomodidades que provoca el ser enano y vivir dentro de una botella. Por ejemplo, la oscuridad. Vivo en permanente oscuridad, en la oscuridad más oscura que pueda alguien imaginar. Gracias a esto, sin embargo, mis ojos han puesto en práctica un milagroso sentido de la adaptación, y ya soy capaz de ver lo que al hombre inmerso en la luz no le sería posible. No percibo la realidad, ¿y qué? Veo en cambio pensamientos, recuerdos, obsesiones, terrores —sobre todo terrores—, lo que antes de vivir en la botella yo llamaba cómodamente «subjetividades». Me convertí en un hombre subjetivo, que es el mejor modo de vivir dentro de una botella. Por ejemplo, la tristeza. ¿Cómo es la tristeza? Una mancha azul que por lo general se presenta en lo alto, como lágrima a punto de caer sobre ti; lágrima azul, grande, terrible, gran ola que amenaza con sepultarte. No crean que se me escapa que lo de «lágrima azul» suena cursi. También me tiene sin cuidado. Cuando uno es enano y vive dentro de la botella la cursilería sirve de entretenimiento. (*Transición.*) ¿Y el miedo? ¿Cómo es el miedo? El miedo recuerda a Aladino, o a un hombre grande y severo. No

digo que lo sea, sino que lo recuerda. Un hombre gigantesco a punto de sacarte de la botella y estrangularte. Nunca te estrangula, claro está. Si lo hiciera, sería una solución y ya no sería miedo. Lo propio del miedo es que esperes el estrangulamiento y nunca suceda. Lo propio del miedo es la incertidumbre. (*Pausa breve.*) ¿Y la angustia? Una puerta. Una de esas puertas grandes, bien hechas, que se abre de pronto. Como sabes que resulta imposible que una puerta se abra dentro de la botella, entenderás por qué la angustia es una puerta. En realidad, la angustia es la puerta que tú sabes que no existe, y esto la diferencia radicalmente de la esperanza, puerta no real que tú crees que existe. La diferencia entre la angustia y la esperanza es la que hay entre la cosa y el arquetipo, la idea platónica de la cosa. Lo que no quita que la esperanza también provoque angustia. Estoy entrando en terreno elevado. Enano más botella igual filósofo. La pequeñez de mi cuerpo no detiene la altura de las ideas. Aunque no lo parezca, soy inteligente. El problema es que nunca me dejaron probarlo. (*Transición.*) Ya hablé de las ventajas de la oscuridad. Quisiera referirme a las ventajas de la asfixia. Si no entra oxígeno por la nariz, tampoco llega a los pulmones; si los pulmones no reciben oxígeno lo buscan en la sangre. De modo que el cuerpo se acostumbra a encontrar el propio oxígeno. A esto lo llamo autosuficien-

cia. El cuerpo autosuficiente está preparado para las más duras pruebas, como esta de vivir dentro de una botella, si no la más terrible, entre las más descollantes que haya, como la decapitación, la emasculación o la crucifixión. Otra de las ventajas de la asfixia es que elimina esa misma probabilidad de muerte. El día que mueres asfixiado, tienes la certeza de que nunca más morirás asfixiado, lo cual es un respiro (y valga la paradoja). Por lo demás, la asfixia es lo mejor para los malos olores. No respiras, no hueles. En el mundo, al menos en el mundo que recuerdo, abundan más los malos que los buenos olores. *(Pausa breve. Suspira.)* ¡El hambre! Durante los primeros días el hambre aparece como lo de mayor gravedad. ¡Es terrible! Te dan punzadas aquí *(Se toca el estómago.)*, te duele aquí *(Se toca la cabeza.)*, comienzas a delirar, a ver visiones. Visiones de diversa índole. Me sucedió que veía a un mendigo llegar todos los días a la puerta. Señor, ¿tiene un plato de comida? No, señor, desgraciadamente no tengo. ¡Y el mendigo era yo! Yo mismo pidiéndome comida, y yo mismo diciéndome que no, que no tenía ninguna sobra que darle, que darme. Experiencia inolvidable, pedirte con tono lastimero comida a ti mismo y negártela. Doblemente dolorosa, por tener que negarte a la petición ajena, y porque esa petición no es ajena sino tu propia petición. *(Pausa breve.)* Durante aquellos delirios del hambre, me resultaba doloroso mirarme en el espejo. *(Se mira en el espejo. Horrorizado.)* Cara mía, espantosa cara mía, ¿dónde estás? ¿Por qué desapareces, monstruosa cara? ¿Es que ya no soy nadie? ¿Ni siquiera merezco mi imagen reflejada en el espejo? Aparece, carísima cara, no me importa que seas fea, desagradable, al menos eres real. Te aborrecí por tus ojos pequeños que nada tenían que ver con la nariz desmesurada; abominé tus labios finos, la ausencia de barbilla y de dientes que tanto contrastaba con la frente demasiado grande, abombada... ¡Ah, es mejor una cara horrible que ninguna cara! Es superior ser feo que no ser. *(Dejando el espejo.)* El hambre te deshace en impalpabilidad. Hasta que descubres, al cabo de muchos años, que ella no es un enemigo imposible de vencer. Es problema de astucia. Y de imaginación. La diferencia entre el pan verdadero y el imaginario resulta semejante a la que existe entre la angustia y la esperanza. Voy a hacerles una demostración de cómo hacer pan. Sí, no me miren con ojos de incredulidad. Si algún día tienen hambre—suceso este que puede acaecer al más feliz de los mortales—ya saben cómo comerse un pan. Observen. *(Muestra la mano derecha.)* ¿Qué ven? ¡Nada! *(Con gran ceremonia hace descansar la mano izquierda sobre la derecha. Las mantiene unidas unos segun-*

*dos. Luego, levanta la izquierda y muestra la palma de la mano derecha.)* ¿Qué ven ahora? ¡Nada tampoco! ¡Falta de imaginación! ¡Aquí hay un pan espléndido! Dorado, caliente, oloroso... Y quien no lo vea es un pobre de espíritu. Además, importa poco que lo vean o no, este pan es mío, mi pan de hoy, no por imaginario menos pan, y no pienso compartirlo: no vivimos tiempos de compartir. *(Come del pan imaginario.)* Con esto me alimento, con la idea del pan. Muy superior al pan real. El pan real es comido y digerido; el pan ideal es para siempre pan ideal. ¿Alguien desea? ¿Alguno de ustedes aceptaría un mendrugo? No me hagan caso, puedo compartir. Es poco y de mentira. Nadie negará que tiene más mérito compartir lo que no abunda y ni siquiera existe. Otro de los problemas del hambre es que te quieres comer a tus contemporáneos. Bueno, los que no son contemporáneos murieron o no han nacido, así que no resultan apetitosos. Te quieres comer a cuanto ser humano te pasa por el lado. O no tanto. Hay gente tan enjuta, tan magra, que es mejor mirarlas con desdén y dejarlas que sigan el camino. ¡Ah, una jovencita entrada en carnes...! La carne fresca, abundante, delicada, apetecible... O un adolescente de los que hacen ejercicios... Con el muslo de un ciclista tendrías para varios meses, si sabes administrar. El hambre puede llevarte al asesinato. La distancia entre el hambre y el asesinato es menor que la posible distancia entre la angustia y la esperanza. Por fortuna, una circunstancia milagrosa te impide ser asesino. Adivino que ustedes no se han dado cuenta de cuál es esa circunstancia. Simple: en la botella no hay nadie más. En esta botella sólo quepo yo. La colegiala que pasa, el ciclista de muslos hermosos, son sombras que el hambre me hace ver. Mis asesinatos no pasan de elucubraciones dictadas por la falta de alimento. Además, el exceso de comida es perjudicial para la salud. El pan imaginario de cada mañana sirve para el resto del día. *(Pausa breve. Medita.)* ¡El tiempo! ¡Otro de los provechos de vivir dentro de la botella! Lo propio del tiempo es que transcurra. Aquí no, no transcurre, no pasa, no existe. Para decirlo con una frase que aterraría a monsieur Proust: ¡no hay tiempo! Ni sale el sol ni se pone entonces. No hay días, noches... Existe algo que se llama día-noche que no es una cosa ni la otra. La vida se detiene como un velero en calma chi-



para ti. Ando buscando un hombre; tú eres enano. ¡Lo contrario de lo que necesito! Pobre enanito mío, good bye, chau, me voy, no creas, algún cariño me inspiras... Sólo que, comprende... a mi cuerpo le hace falta un hombre, no un enano. Me voy. (*Como el enano.*) ¡No te vayas! Por favor, no te vayas también tú. Puedo convertirme en un hombre hermosísimo si tú me quieres. ¡Margarita! ¡Vuelve! (*Pausa breve. Otro tono.*) ¡Ojos que te vieron ir! Enano más amor igual fracaso. ¡Amor! (*Grandilocuente.*) ¡Amor! ¡Amor! ¡Qué mentira se esconde en tus cuatro letras! (*Se escuchan aplausos.*) Gracias. Les gustó la frase porque vivimos la misma vida con apariencia diferente. (*Transición.*) Hay otra ventaja en esto de vivir dentro de la botella: puedes tener la idea de cómo se vive dentro de la botella. Aunque como cada ventaja trae la desventaja, se crea el problema de que no sabes cómo es la vida fuera de la botella. Botella igual encierro. (*Pausa breve. Desanimado.*) Repito: me aburro. En la botella no hay parques, ni calles iluminadas con gente bien vestida que no va a ninguna parte, sino que simplemente camina por el mero placer de caminar por gusto y sin meta. Bueno, para ser sincero, si de meta se trata... ¿Quién habrá inventado esa palabra? En todo caso un optimista. (*Confidencial.*) Mi experiencia personal: no hay meta. Ninguna. La meta es el invento para fingir que hay lugar de reposo luego de la caminata. Y lo cierto es que después de caminar mucho descubres que estás en el mismo lugar, y debes seguir caminando, y no llegas a ninguna parte. A eso lo llamó un poeta «El mito de Sísifo», lo cual quiere decir que cuando tú crees que algo va a terminar, comienza de nuevo, hasta el fin de los tiempos, y los tiempos no tienen fin. Nada sé del eterno retorno de que hablaba aquel filósofo célebre. Sé en cambio que siempre estamos empezando. ¡Las metas! ¡Hay cada palabrita! Sí, hay palabras terribles. La peor, creo, es «soledad». Y quien haya vivido la descansada vida de la botella, sabe lo que digo. Volviendo a las subjetividades: para entretener la soledad, comienzo a viajar. París, Brujas, San José, Birmania, Lhasa, donde vive el Dalai Lama, quien ahora está, dicen, en una botellita china. Estoy en Venecia, pasando frente a la Casa Grimani. Me paseo por la Quinta Avenida de Nueva York. ¡El Lincoln Center! (*Se oye El Miserere de El trovador.*) ¿Y que sucede? ¡Los viajes imaginarios tam-

bién me aburren! ¿Por qué? Viajar solo es la soledad suprema. No tienes a quién decirle: «¡Mira ese palacio florentino! ¡Mira las noches blancas, Nástenka! ¡Allí, el Taj Mahal! ¡No te conmueve ese campo lleno de amapolas?» No. Nadie te toma de la mano para llorar juntos, conmovidos, porque el lago Lemán está azulito y el día es claro y puedes ver, en la otra orilla, a Evian, Francia. Te das cuenta, estás más solo. (*Otro tono.*) Invento un amigo. Lo voy haciendo día a día con estas manos que serán polvo. Trabajo dolorosamente dentro de esta botella incómodísima, sin luz, sin agua, sin comida, sin ánimo y sin esperanza. Primero hago el pelo. Negro, negrísimo, y vital, mucho pelo. Odio la calvicie. Luego voy haciendo la frente amplia, de hombre inteligente. Y los ojos, son decisivos los ojos, lo que un hombre es o no es está en los ojos. Los hago grandes, pardos, tristes. Me gustan los ojos tristes; me gusta la tristeza. La alegría me horroriza. El hombre alegre es el lobo del hombre. Dime que ríes y te diré qué imbécil eres. En cambio, cuando alguien te mira y no llora pero sí llora, o sea, cuando alguien te mira llorando por dentro, o con mirada que ha llorado mucho, entonces sientes que el hombre es capaz de querer y necesitarte. El hombre alegre es egoísta y se basta a sí mismo; el triste te busca y te reclama. Creo la boca grande, carnosa, de hombre sincero; boca dispuesta a la confesión, al beso, a la frase cariñosa. Al principio lo hago delgadito. Después se me ocurre que es mejor fuerte y sano, como querían los latinos. *Mens sana in corpore sano.* Siempre ha sido la idea suprema del hombre. Lo trabajo con cuidado, como si estuviera en un gimnasio. Y sale un bellissimo ejemplar, altísimo, fuerte, bien parecido, triste, inteligente, al que le pongo un nombre hermoso, Mario, nombre de general romano, de tenor, de obispo, de novelista y de psicólogo. (*A Mario.*) ¿Qué te parece, Mario, este lugar? (*Como Mario.*) Podrías haberte ahorrado el trabajo de crearme. Lo que veo no me resulta alentador. (*Como el enano.*) ¡Si no se ve nada! (*Como Mario.*) Nada es menos tentador que la nada. (*Como el enano. Al público.*) Resulta que Mario me salió lacaniano, le gusta jugar con las palabras. (*A Mario.*) ¿Y no te tienta la idea de estar vivo? (*Como Mario.*) Estar vivo es cualquier cosa menos una idea. Por lo demás, estar vivo en esta botella es como estar muerto en cualquier otra parte. (*Como el enano. Al público.*) ¡Qué pesimista! ¡Se me fue la mano en aquello de la tristeza! La alegría es mala; el exceso de tristeza también. (*A Mario.*) Mario, los extremos se tocan. (*Como Mario.*) Los extremos «me» tocan. (*Como el enano.*) Eres extremista. (*Como Mario.*) Soy extremeño. (*Como el enano.*) Quieres decir, ¿de Extremadura? (*Como Mario.*) No, soy del extremo del



mundo. (Como el enano.) Extremoso. (Como Mario.) Extremado. (Como el enano.) Si continúas con extremidades, te doy la extremaunción. (Como Mario.) ¿Para qué me trajiste a la vida en esta botella? Hubiera sido mejor nacer libre, correr por el campo, bañarme en el mar, nadar, oler el perfume de las flores, sentir el aire batiendo, acariciando mi cuerpo. Beber cerveza helada por la tarde en una terraza frente al mar. Encontrar otro cuerpo, lanzarme sobre él, tocarlo, besarlo, acariciarlo. ¿Para qué me diste vida en la botella? A ver, ¿me podrías dar un jugo de guanábana? ¡No! Pues no tiene sentido entonces nacer en esta botella. La vida es una, breve, y se debe gozar. No tiene sentido estar aquí. (Como el enano.) Podemos darnos compañía. (Como Mario.) Estamos tan preocupados por el hecho de estar encerrados en una botella, que no podemos darnos compañía. Tú solo. Yo solo. Nadie acompaña a nadie. (Como el enano.) Me confundes. (Como Mario.) Para simplificar: ¡sácame de aquí! (Como el enano.) ¿Quieres irte? (Como Mario.) Sí. Quiero vivir. (Como el enano.) ¿A dónde quieres ir? (Como Mario.) A cualquier parte, digamos a Buenos Aires. (Como el enano. Persuasivo.) Muchacho, Buenos Aires no existe. En ningún lugar los aires son buenos, es mentira de los periódicos. (Como Mario.) Déjame comprobarlo. Quiero tener mi propia experiencia. (Como el enano. Triste.) Bien, Mario, tú lo has querido. Te irás. A Buenos Aires. No sé a qué, la verdad, porque desde la muerte de Borges, Buenos Aires no es una ciudad sino un recuerdo. Vete. Mi destino es la soledad y lo acepto. ¡Adiós! ¡Adiós! Recuérdame. Escríbeme. Siéntate en cualquier café de la calle Corrientes, y escribe unas líneas para este enano desdichado que vive en una botella. ¡Adiós! Óyeme, Mario, y si te aburres de tantos aires buenos y quieres un poco de mal aire, de aire caliente, mefítico y húmedo, vuelve, mi hermano, que aquí estoy esperando por ti, que para eso te creé con estas mismas manos. (Pausa breve. Repentinamente alegre.) Se va Mario e invento un pájaro. Rojo. Un cardenal. No me cuesta trabajo, es fácil. (Realiza unos trazos en el aire.) Para crear un pájaro lo primero es crear un trino. (Se escucha un trino.) Luego decir la palabra «pájaro». Son las palabras las que crean las cosas. Lo primero fue el verbo. (Extiende una mano.) Ven, pajarito, pósate aquí, hazme compañía. ¡Ven! (Desesperado.) ¡No

te vayas! ¡No vuelas tan alto! ¡No dejes mi mano sin ti! ¡Te vas a golpear contra el cristal de la botella! ¡Te vas a matar! (Transición.) Atraviesa el cristal. Se va el pájaro rojo. Lo propio de una botella es que nadie quiera vivir en su interior. Se fue. Así que botella igual encierro igual enano solo igual nadie. ¡Nadie! Es decir, yo, pero yo ¿quién soy? Sí, claro, el enano dentro de la botella. Debe haber algo más. ¡Lo hay! ¿Si les digo algo no me denuncian? ¡Prometan que no me van a denunciar! (Transición.) No prometan nada. Siempre he confiado en la benevolencia de los extraños, como Vivien Leigh, mi actriz preferida. Ahí va el secreto: ¡soy un enano parricida! Aunque esta historia es mejor dejarla para después. Así como confío en la benevolencia de los extraños, confío en la curiosidad. Ustedes son curiosos, como los sederistas de Lyon, de quienes se comenta que hacen una seda muy curiosa. ¡Ustedes desesperan por saber cómo entré en la botella! Hace rato se preguntan: ¿cómo demonios entró el enano en la famosa botella? (Pausa.) ¡Historia larga y trágica! Prepárense a llorar. (Solemne.) Había una vez un enanito que vivía en una casita de madera, frente al mar. (Transición.) No así no, vamos a hacer las cosas como en el teatro. (Pausa. Teatral.) A la izquierda, casa de madera; colores vivos como en las estampas turísticas. Al centro, dunas de arena y uvas caletas. A la derecha, el mar; ancho y democrático, en fin, el mar. Izquierda y derecha, las del espectador. Cuando comienza la acción, hay un enano —que soy yo— jugando con la arena. Enano con más de cuarenta años, que como tiene mentalidad pueril —¿será pueril jugar con la arena mientras el mundo se va derrumbando piedra a piedra?—, como tiene mentalidad pueril, decía, aparenta menos edad. Está jugando con la arena, lo cual significa muchas cosas. La primera: no tiene nada que hacer. (Reflexionando.) Hay algo, en verdad, más profundo en el entretenimiento. Porque bien mirado todo en el mundo remite a la destrucción. No hay acto, por ingenio que parezca, que no presagie de algún modo que el mundo se va derrumbando piedra a piedra. Ustedes con vendrán conmigo: los sucesos del mundo están en íntima relación. Yo tuve hace años una novia —enana ella, aunque lindísima, que también hay enanas lindas— que se peleó conmigo porque llegué tarde a una cita. «¿Por qué llegas tarde?», me preguntó. La miré con cara de desesperación. Grité: «Paris, el hijo de Príamo raptó a Elena. Menelao se indignó». Note en sus ojos que no entendía, y le expliqué mi teoría de la concatenación de los hechos —que no es mía, la verdad, la leí por ahí—, y concluí que el sitio de Troya era finalmente el culpable de mi tardanza. Me lanzó una mirada fulminante, exclamó: «Troya es la

que va a arder aquí». En fin, basta de digresiones; yo no soy Tristram Shandy. Volvamos al enano que juega puerilmente con la arena. (*Hace ademán de levantar la arena con los dedos y dejarla caer.*) Levantar arena con los dedos y dejarla caer, así, significa que uno está previendo lo que será el mundo y lo que será la propia vida. La puerilidad no está en el juego de levantar arena, sino en lo que se piensa mientras se levanta arena. No es lo mismo que yo haga esto pensando que no tengo salsa de tomate para hacer los spaghetti, a que lo haga pensando que polvo soy y en polvo me convertiré. No es lo mismo jugar con la arena cantando... (*Canta.*) «En el mar la vida es más sabrosa/ en el mar te quiero mucho más...», que diciendo un poema de Francisco de Quevedo. (*Declama.*) «Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes, hoy desmoronados...» No, no es lo mismo. (*Transición.*) Volvamos al teatro. Cuando comienza la acción, hay un enano jugando con la arena. Se escucha música de Debussy. (*Se dirige a los técnicos del teatro.*) Por favor, yo quisiera que se oyera *El mar* de Claude Achille Debussy. (*Se escucha El mar.*) Gracias. (*Transición.*) El enano mira al mar reflexionando cómo todas las cosas anuncian de la muerte, cuando descubre en él —en el mar, quiero decir— un reflejo. Se acerca a la orilla. (*Tiende las manos al supuesto mar. Toma una botella en la que hay un papel. Levanta la botella, maravillado, a la altura de los ojos.*) ¡Botella con mensaje! (*Destapa la botella y saca el papel.*) ¡Auxilio! Es lo único que dice. Algún desesperado escribió esta palabra e hizo bien. ¿Para qué más? Nadie salva a nadie. Lo interesante de una petición de auxilio es la petición en sí. Y el que pide auxilio lo hace a sabiendas de que nadie lo auxiliará, y si envía el mensaje es sólo para aliviar al que lo lea, como queriéndole decir: «Estoy peor, puesto que ya me decidí a escribir el mensaje inútil». (*Pausa breve.*) A partir de aquella tarde, en aquella casa de madera frente al mar, comencé a recibir mensajes cada día. Algunos decían «auxilio» a secas; otros, «por favor, ten la bondad de auxiliarme»; algunos más desesperados rezaban «coño, acaba de venir a auxiliarme». Por esos días, a escondidas de mi padre —a propósito, ¿les dije que era un enano parricida?— escribí un poema precioso. Dice así: «Voy cada día a la orilla del mar: aprendí a descifrar los mensajes de los hombres. Sé de papeles grises o amarillos con letras desesperadas en botellas que no pueden ser abiertas por las olas. Gritos, quejas a la deriva que irán intactos al Báltico o al Mar del Japón. A fuerza de encontrarlos en la arena, provenientes de todos los puntos de la tierra, sé reconocer los cuatro versos del lánguido, su pedido de auxilio rimado en rondeles impecables.

Sé distinguir las lágrimas con las que el cursi sella su llamado, las imprecaciones del violento y el tono frío del orgulloso. Sé reconocer el mensaje del nostálgico: siempre deja constancia de nombre y fecha. El hábito de recibir mensajes me permite afirmar que detrás de cada corazón dibujado se esconde un alma de doncella, así como que los ancianos dibujan relojes y los adolescentes guillotinas. Hay largos lamentos: pertenecen al vanidoso; él describe prolijamente sus anhelos y lo que es traición del tiempo, lo que se ha vuelto nada y mentira. Una mujer de carácter agrega el retrato donde se la ve de perfil, seria y desafiante, con traje de noche y collar de zafiros. El creyente exige. El descreído suplica. El displicente se olvida de firmar. El mensaje del sabio es un papel en blanco». (*Pausa. Se escuchan pasos muy fuertes, que producen terror.*) Aladino, ¿será Aladino? (*Pausa breve. Con pavor, queda escuchando. Se oye una voz grave.*) **Voz:** ¿Qué haces? **Enano:** Nada, papá, jugaba a los ceritos. **Voz:** El cero ha sido introducido como número solamente en la matemática moderna. El cero es la clase cuyo único miembro es la clase nada. Si estabas jugando al cero, no estabas jugando a nada. No me engañes. ¿Qué escribías? **Enano:** Bueno... Palabras, palabras, palabras. **Voz:** Yo no soy Polonio, astuto enano hijo mío. ¿Qué palabras? **Enano:** Oraciones insignificantes. Por ejemplo: «Mi papá me ama. Yo amo a mi papá». O esta otra: «Un enano es un hombre que muere. Mi papá es inmortal». **Voz:** Y decir que amas a tu papá y que tu papá es inmortal ¿te parecen oraciones insignificantes? (*Pausa. El enano no sabe qué decir.*) **Voz:** Irás a tu cuarto. No comerás en varios días. Tampoco verás la luz. Estás castigado. (*Breve apagón. Los pasos se alejan. Cuando la escena vuelve a iluminarse, el enano aparece desanimado.*) Como ven, antes de entrar a la botella, ya estaba acostumbrado al hambre y a la oscuridad. (*Transición.*) Lo cierto es que ahora, por parricida, no estoy encerrado en mi cuarto, sino dentro de la botella, con las ventajas y desventajas que implica. (*Pausa breve. Con tono lastimero.*) ¡La muerte! La diferencia entre la muerte y la vida dentro de una botella es la misma que hay entre la angustia y la esperanza. En este caso, como es de suponer, la muerte es la esperanza. ¿Revelé que me gustaba el italiano? Estudié el toscano para leer a Dante. Después de leerlo me di cuenta de lo



ingenuo que había sido el pobre florentino. ¡Querer asustarnos con nueve círculos, llamas, Lucifer y toda esa literatura...! ¡Lucifer! ¡Como si no supiéramos quién es Lucifer! ¡Lucifer está aquí! (Se toca el pecho.) Cada hombre es la imagen de Lucifer. El infierno va con cada hombre. Y cuando ese hombre luciferino entra con su infierno en la botella, ¡ya saben! Abandonad toda esperanza, ¡oh!, vosotros que entráis en una botella. (Canta.) L'inferno, Dante, l'inferno/ no pudiste imaginar,/ por una razón sencilla:/ no lo llegaste a encontrar./ Ah, pobre Dante, tu infierno/ en nada parece cierto,/ el infierno es la botella/ y el enano que está dentro./ Infierno es oscuridad,/ falta de agua, comida,/ es la peor soledad,/ las paredes de cristal,/ y este deseo animal/ de salir a caminar,/ a caminar, a caminar,/ de salir a caminar./ Sí, señor, a caminar./ (Pausa.) ¿Para qué engañarlos? Yo, el enano parricida dentro de la botella, en pleno uso de mis facultades mentales, declaro definitivamente que estoy muerto. Sé que no estoy facultado para hablar de mis facultades mentales. No soy dueño de mis actos, ni de mis sueños, ni de mis tristezas, angustias o alegrías. Soy un simple enano... Sin embargo, quisiera pedirles por favor que me permitieran el acto de libertad de declararme muerto. Entre otras cosas, porque así es. Hay muchas muertes. La mejor es la definitiva, la que ni oye ni ve ni desea ni pide. Hay otras con diferentes matices. La peor es la mía, quiera Aladino o no quiera. Y aquí llegamos a la suprema desventaja que es vivir dentro de la botella, que no es vivir sino morir tratando de hablar, de oír, de soñar, de llorar, de sentir, de gozar. Si tú vives y las circunstancias te impiden que vivas, entonces estás muerto queriendo vivir. Y lo ideal —nadie osará negármelo— es vivir viviendo y morir muriendo, que es como Dios quiere y manda. Lo que pasa es que Dios manda y nadie le hace caso. Recuerdo un día... (Música solemne. El enano va a proscenio. Se inclina ante un haz de luz. Tiende la mano queriéndolo tocar, pero siente miedo y no llega a hacerlo.) No llore. ¿Tiene algún dolor? ¿O será acaso que su hija lo abandonó? ¡Ya sé! Se le murió la esposa. ¿No? ¡Está perdido! Sí, eso, perdido. No se preocupe, perderse está de moda. Todos estamos perdidos y no lloramos. Míreme a mí, me perdí hace años y no lloro. A veces hasta me río. Ríase, hombre, no sea bobo. Lo puedo llevar a mi casa y permitirle que se bañe. Porque, óigame, la verdad... le hace falta un baño. La comida... No sé. Bah, que más da, se comparte la que hay. De pobre para allá no hay más pueblo. ¡Ay, viejo, no siga llorando, que se me parte el corazón! Además, usted está viejito, sí, pero es un hombre hecho y derecho. Míreme a mí, consuéllese. Soy enano, contrahecho, y no lloro.

Para serle sincero, lloré bastante, cuanto iba a llorar. A ver, dígame, que resuelvo con llorar. No voy a crecer ni a ponerme esbelto porque lllore y mis lágrimas, de tan profundas, desborden el mar. Acuérdesse de Epicteto. El bueno de Epicteto repetía: «No busques que lo que sucede suceda como deseas; sino desea que todo suceda como sucede». Hay que tener resignación. ¿Usted es cristiano? Pídale a Dios que lo ayude. Tenga fe en él. Él no existe, la verdad, pero la fe es buena, exista Dios o no exista. Y en caso de que Él existiera, está tan ocupado con el Universo —póngase a pensar, ¡el Universo!—, que no se interesa por nosotros. No tiene tiempo. Imagine los periódicos que debe leer al día, y en tantos idiomas o dialectos; imagine las preocupaciones, que si se abrió la capa de ozono, que si el sol tiene una llamarada de más, que si Venus se movió de su sitio, que cuántas estrellas caen cada día... ¡Muchísimo trabajo! ¿Y qué me dice de los congresos? ¿Usted sabe la cantidad de congresos que hay en el Universo cada día? El tiene que estar en todos. Para eso es Dios. Si un congreso en Mercurio, allá está él. Si otro congreso en Sirio, en Arturo —que es la estrella más brillante—, o en la Estrella Polar, allí tiene que estar el pobre Dios vestido con la mejor túnica. Azul, la túnica azul celeste. Y sonriendo, no sea que al día siguiente los periódicos publiquen su foto serio y digan: «El gran Dios no se sentía bien en el congreso celebrado en la Osa Mayor». O lo que sería mucho más grave, corra el rumor de que está enfermo. A pesar de que Él no se ocupa de nosotros, si se enferma es una catástrofe. Y se lo digo para que no ande creyendo cuentos de camino: tiene detractores. Gente que anda diciendo que como Él vive en el cielo, las cosas de la Tierra le interesan poco y por eso estamos tan mal. Y Él, pobrecito, va tan rápido en el vehículo celestial —azul también, como el traje—, que casi no puede vernos, y no sabe que sufrimos, que lloramos, que pasamos hambre. ¡Santo Dios! ¡Qué destino el suyo! ¡Es más víctima que nosotros, porque es víctima de su imagen de Dios! Y está rodeado de doce discípulos, en realidad doce guardaespaldas que no le pierden pie ni pisada y no lo dejan enterarse de que yo sufrí por ser enano y usted llora no sé por qué. Me pregunto: ¿para qué Dios quiere guardaespaldas? Si es tan bueno, ¿por qué tiene miedo a que lo maten? Además, es eter-

no. ¿A quién se le ocurre matar lo que no tiene principio ni fin? La historia de Dios y los guardaespaldas es rara. ¡Pero no llore, mi viejo! ¡Míreme! No, así no, a los ojos. (Pausa. *El enano retrocede espantado.*) ¡Esos ojos! ¡Cuánta luz en esos ojos! ¡Y las manos! ¡Y el corazón visible! A mí no me engaña. (Otro tono. *Al público.*) Era Dios. ¿Y saben por qué lloraba? Dice que todo le había salido mal. Que la luz no era buena como Él había previsto. Que el mar y la tierra no eran buenos como Él había previsto y declarado a los escribas del Antiguo Testamento. Y en cuanto al hombre... ¿para qué hablar? En fin, tuve que consolarlo. Yo, el enano parricida, me vi en la triste situación de tener que consolar a Dios. La vida es demasiado enrevesada para esta pobre razón que nos ha sido concedida. (Pausa breve. *Triste.*) Vivir en una botella no es nada cómodo, aunque a todo se acostumbra uno. No existe hecho en esta vida que no presente dos caras: la buena y la mala. Sí, ya sé, no hago gran filosofía. Las verdades de la vida nunca son gran filosofía. Lo propio de la gran filosofía es que no tenga que ver ni con la verdad ni con la vida. Y perdonen los filósofos. Ahí tienen la soledad. Les dije lo terrible de la soledad cuando hablé de mi amigo Mario, creado por mí, y ahora en Buenos Aires, que no es una ciudad sino una ventolera espantosa. Él cree que es buena ciudad. Allá él. Yo, en mi lugar, que es ninguno, o esta botella, sinónimo de ningún lugar. (Transición.) ¡Ah, otro lado de la soledad es espléndido, mágico, único! Sucede que todavía no he hablado de mi padre. (Se escuchan los pasos fuertes que producen terror.) **Voz:** Hijo, llegó el momento de la lección de Agronomía. **Enano:** Papá, estoy enfermo. **Voz:** Mejor, el cuerpo necesita castigo. **Enano:** ¿No será preferible dar hoy la clase de Historia del Derecho Internacional? **Voz:** ¿Tienes deseos? (El enano afirma con la cabeza.) **Voz:** Entonces no lo harás. Siempre debes hacer lo contrario de lo que deseas. **Enano:** Papá, tengo hambre. **Voz:** El hambre nos levanta sobre la miseria de nuestro cuerpo. **Enano:** Tengo sueño. **Voz:** Lucha contra él. Si lo vences, conocerás las delicias de la vigilia permanente, serás la pupila insomne, irás por la vida vigilando, vigilando, vigilando. **Enano:** ¿Y para qué tengo que vigilar? **Voz:** Para

que el enemigo no te sorprenda. **Enano:** ¿Qué enemigo? **Voz:** Cualquiera. Siempre hay un enemigo. La hormiga más insignificante es capaz de abrir la grieta en la pared. **Enano:** Pero, papá... **Voz:** Si sigues replicando, irás encerrado a tu cuarto donde he puesto un cocodrilo con las fauces abiertas. **Enano:** (Recitando una lección aprendida de memoria.) *Tomate. Lycopersicum esculentum.* Esta conocida solanácea cultivada es muy común y casi espontánea en algunos lugares. Se hace gran comercio de sus frutos usados como condimento, en salsas, ensaladas y también en dulce; presenta numerosas variedades... (Otro tono.) Está bueno ya. Mi vida era un infierno, y perdonen el lugar común. Un día tomé la gran decisión. ¿Por qué la tomé un día y no otro? He ahí los grandes misterios de la vida que no son, a la larga, tales misterios, sino cosas bien concretas. En este caso, otro espejo. (Va donde un espejo de gran luna.) ¡Este espejo! (Se mira en él.) ¡Soy enano! ¡No paso de los cuatro pies de estatura! ¡Soy enano! (Gritando cada vez más desesperado.) ¡Soy enano! ¡Soy enano! (Pausa. Con rencor.) La culpa es de mi padre. Cuando cumplí los siete años y ya tenía cuatro hermosos pies de estatura, me encerraron en una caja para que no creciera. Mi padre era un hombre alto, altísimo, y quería ser el único alto de la familia. Pasé la adolescencia encerrado en una caja. Me he pasado la vida encerrado. (Se escucha el repique de un tambor de hojalata y un grito agudo.) Sí, Oscar Matzerath, la diferencia entre tú y yo, además del tambor de hojalata y de tu prodigiosa voz, es que tú «decidiste» ser enano, fue un acto de «tu» voluntad. Mientras que a mí me impusieron esta nimiedad asquerosa con la que nunca he sabido qué hacer. (Transición.) ¡Papá! **Voz:** ¿Qué quieres, hijo? **Enano:** ¿Por qué no te acuestas a dormir? Debes estar fatigado. **Voz:** No puedo. Aún no está claro por qué las golondrinas emigran en invierno. **Enano:** Volverán, papá, volverán las oscuras golondrinas. (Aparte.) Si es que encuentran balcones donde colgar sus nidos. (Al padre.) Duerme un rato, te prometo pensar en ti. (Otro tono. *Al público.*) Ahí está. Tendido en un banco del parque como el padre de Hamlet. Está pensando en las golondrinas; otro modo de pensar en las musarañas. (Se saca un anillo del dedo meñique.) Aquí guardo veneno de áspid. (Se va acercando con sigilo al lugar donde se supone está el padre.) Duérmete, viejo, duérmete. Vas a tener un sueño profundo, inigualable, el sueño de los sueños, que dulce es dormir y aun ser de piedra dura. Dichoso el árbol que es apenas sensitivo... (Se escucha una canción de cuna.)



Duerme, duerme... Las golondrinas revolotean en tu sueño. El sueño es una plaza sobre la que vuelan golondrinas... (*Con sumo cuidado vierte veneno en el supuesto oído del supuesto padre acostado en el supuesto banco.*) No ver y no sentir es gran ventura. (*Transición. Con espanto.*) Y ahora ¿qué hago? Cuando vean estos terribles despojos, vendrán por mí, me decapitarán, me emascularán, me crucificarán. No tengo perdón. Soy el enano parricida. No debo perder la calma. La calma es como la esperanza. Me iré a lejanas tierras. A la Polinesia, como Gauguin. A los Mares del Sur, como Arthur Gordom Pym. A la China, como Teilhard de Chardin. Al África, como Isaak Dinesen. ¿Y en qué voy? (*Se calma. Sonríe.*) Ya lo dije: lo malo tiene el reverso bueno. ¡Mi pequeñez me salva! ¿Quién sino un enano cabe dentro de una botella? Entraré, como un mensaje. Recorreré los siete mares. Llegaré a playas remotas, a Cerdeña quizá, y me haré pastor. Un pastor enano no es algo que llame la atención. O puede que me haga bufón de un sultán. O monje budista. Cualquier cosa con tal de huir, huir, huir... (*El enano entra en la botella. Pausa. La luz desciende notablemente.*) Yo soy el enano que vive dentro de la botella. Desarrollo cualidades que el hombre libre no conocerá jamás. La botella no cayó nunca al mar, se quedó en los arrecifes. Adiós, Gauguin, adiós, China, adiós, África mía. Quedé en el mismo lugar con oscuridad, subjetividades, hambre, carente de tiempo y en silencio, aburrido, solo, harto. ¿Qué se le va a hacer? La vida impone las leyes. Me queda el consuelo de saber que no soy el único enano que vive dentro de una botella. Lo único que cambia son las botellas, que las hay feas y de refresco, las hay de Marie Brizard, de Johnny Walker, de Napoleón. Existen enanos, aún más víctimas de la civilización, que no viven en botellas, sino en laticas de cerveza. Pienso que da lo mismo en el fondo si la botella es hermosa. Dentro de ella, la realidad tiene iguales tintes—esto de «tintes» es una manera de hablar—, tiene los mismos no-tintes, y es absolutamente inmóvil para todos. Lo había olvidado: la vida en una botella es democráticamente parecida para cualquier enano, parricida o no, a quien el destino le haya puesto la botella por delan-

te. Ahora mismo, veo botellas a mi alrededor. Las botellas de ustedes. El mar las trae a los arrecifes. Los arrecifes las retienen. Los enanos que están dentro no se ven, se presienten. ¡Murmillos! A veces risas, a veces llantos, gritos. Botellas en la noche eterna de las botellas. (*Levanta las manos. Dice adiós.*) ¡Adiós, enanito embotellado! ¡Adiós, compañero de dichainfortunio! ¡Adiós! ¡Playa llena de botellas con enanos dentro! Enanitos que tocan el cristal desesperada e infructuosamente. Enanitos que desean ir al Báltico, como si vivir en esas remotas y frías playas fuera mejor o peor. Enanitos, amigos, no se desesperen, sigan durmiendo en la plácida incomodidad de las botellas. (*Se escuchan pasos. Asustado.*) ¿Qué fue eso? ¡Dios mío! ¡No, no puede ser! ¡No puedo creerlo! ¡No puedo tener tan mala suerte! ¡Aladino! El imbécil creyó la historia de *Las mil y una noches*. Aladino, por Alá o por quien te dé la gana, no toques la botella. Déjame tranquilo, en esta paz. No le he hecho mal a nadie y merezco el silencio y el olvido. No destapes la botella, Aladino, por favor, no soy genio ni te voy a colmar de riquezas. ¡No levantes la botella, idiota, que me da mareos! ¡No le quites el corcho! (*Se protege del aire.*) ¡Detesto el aire! ¡No resisto el oxígeno! ¡No me saques de aquí! ¡Ten piedad, Aladino! ¡Son demasiados años en la botella! (*La luz se hace ahora muy intensa. El enano se protege de ella.*) ¡La luz! ¡No la resisto! ¡Ya no puedo vivir en el aire ni en la luz! ¡Ya no sabría caminar por la tierra! ¡Olvidé lo que es una flor, un árbol, un río, un claro de luna, una montaña! Olvidé hablar del olvido, porque la dicha del olvido se olvida. ¡No quiero recordar! Aprendí a vivir en el encierro. La libertad podría matarme. Dime ¿qué haría yo? ¿A dónde iría? ¿A quién le contaría esta historia sin principio y sin fin? ¿Qué haría con la libertad? No quiero vivir en otro lugar. Necesito permanecer en la botella donde aprendí tantas cosas dulces y amargas. ¡Vete a salvar a otros, Aladino! A mí déjame. Ya no sé vivir en el mundo. Mi mundo es la botella y quiero que también sea mi sepulcro. Y quizá algún día, dentro de miles de años—si es verdad que los años pasan— alguien encuentre la botella y el montoncito de polvo que seré y diga conmovido: «Aquí hubo un enano que enfrentó la vida en esta botella». Y la lance al mar. Y a lo mejor, quién sabe, pueda llegar al fin a la Polinesia, al África, a la China, a los Mares del Sur. Y hecho polvo, habré cumplido mi sueño. (*Se escucha el coro final de alguna cantata. La luz se apaga lenta.*)

# Catálogo

## de inéditos

Obra: *Itinerario del órgano*

Autor: Ulises Rodríguez Febles

Duración aproximada: Una hora

Personajes: cuatro femeninos, cinco masculinos

El itinerario del viaje de una familia oriental, con un órgano que guarda en su música el recuerdo de la tierra y de las gentes que abandonaron (o los abandonaron) buscando el sueño eterno de los inmigrantes (en su propia tierra). La búsqueda incesante de un lugar donde asentarse, las encrucijadas del inmigrante, sus anhelos y frustraciones, el derrumbe de sus sueños y hasta la muerte.

Obra: *Sombras nada más*

Autor: Yovanny Ferrer Lozano

Duración aproximada: Una hora

Personajes: uno femenino, uno masculino

«Pensé con miedo, ¿dónde estoy?, y comprendí que no lo sabía.» Con una cita de Jorge Luis Borges el joven Yovanny Ferrer da comienzo a su pieza en un acto. Julia, mujer «de unos treinta años y presencia física agradable» visita a Abel en la cárcel. La relación de la pareja, a primera vista muy clara, irá tomando matices de sorprendente crudeza entre los barrotes de una prisión, sitio de imposible abandono. Un diálogo ágil, el susurro de la voz de un carcelero, personajes viscerales y cínicos que intentan, pese a su deteriorada condición, reconocerse, sostienen la atmósfera cargante de una obra donde la crueldad pacta con el juego del teatro dentro del teatro, relación tan recurrente en la dramaturgia nacional. Un final rudo acabará con la vida de uno de los contrincantes mientras que el otro entonará: «Sombras nada más entre tu vida y mi vida...»

**¿Cuál es su manera de enfrentar como director el trabajo de los actores? ¿Cómo son sus relaciones con ellos durante el proceso de trabajo?**

**Puede** que esta sea la pregunta más difícil de contestar. La tarea del director con sus actores en salón de ensayo se determina a sí misma, según la puesta y personalidad de cada intérprete. El director debe cuidar del engranaje de una y otra; el teatro dramático no ha desarrollado, salvo en sus grandes formas fijas, una reglamentación técnica (como la música, la pintura, la danza), por ello es casi obligatorio recomenzar a cada nueva puesta en escena. Entre actores y director va desarrollándose un lenguaje común.

**Usted ha sido a lo largo de su carrera un estudiante, un admirador y un continuador de las enseñanzas de Stanislavski y Brecht. ¿Cómo aprecia la influencia de ambos creadores en su trabajo?**

**Stanislavski** es la organización elemental de la profesión; Brecht, ante todo, un filósofo del arte teatral, del poderío de la palabra y del placer de pensar. Ambos tienen necesariamente gran influencia en qué y cómo hago mi trabajo. De Brecht admiro el rango social que da el teatro.

**El buen gusto se tiene  
o no se tiene.  
La originalidad,  
si se busca,  
no se encuentra**

**Según Meyerhold, el director no tiene derecho a especializarse como los médicos, es decir, un buen director debería mantener cualquier clase de obra. Su trayectoria intensa y variada abarca desde farsas y dramas hasta comedias y tragedias. ¿En qué género se siente más cómodo? ¿Cuál considera el más difícil de abordar?**

**Me siento más cómodo con «el sentido trágico de la vida». De ese «sentido» surge el resto.**

**Continuamos con Meyerhold, para quien un director no debe ser simplemente un director, sino un director-pensador, un director-poeta, un director-músico. A mi juicio, en usted se funden esas tres virtudes. ¿En qué faceta quisiera que lo recordaran?**

**No puedo, ni quiero, considerar la problemática por separado, no podría hacerlo. Todo yo soy yo; no me he preparado para el recuerdo, sino más bien para lo contrario, todo el olvido.**

**Hábleme de su concepto de «religación».**

**La religación**, a mi entender, es el curso lógico de lo humano. Desde el surgimiento de las religiones, hasta el actual posmodernismo.

**¿Qué es para usted la felicidad?**

**La felicidad** se parece a ese otro estado que imaginamos, pero que se mantiene siempre por encima de cualquier comparación, es más luminosa, más permanente. He conocido momentos parecidos a la felicidad, y sí, me considero dichoso: conozco la amistad, el amor. Tengo tres hijos, he sembrado árboles. Me falta el libro.

**¿Qué le sugiere la palabra Patria?**

**Patria** es esta dolorosa isla del mar donde nació; sus modos y maneras, su cultura y también su historia, aunque luminosa, contradictoria, y cruel. Es el odio invencible a quien la oprime. Además, Patria soy yo mismo en una dimensión recóndita, al borde del mito imposible, como un Narciso al revés, a pleno Caribe.

**El estado cubano le confirió la Orden Félix Varela de primer grado, la más alta distinción otorgada a los trabajadores de la esfera cultural. ¿Cuál ha sido para usted el momento más difícil de su carrera?**

**El teatro** es comunicación. En ese sentido el momento más difícil de mi carrera se produjo cuando me vi incomunicado. Aunque en honor a la verdad, nunca le hice mucho caso a esa incomunicación.

**Para nadie es un secreto que resulta complicado hacer teatro en las actuales condiciones de nuestra sociedad. A pesar de eso, sabemos que no permanece ocioso. ¿Cuáles son sus planes inmediatos como director escénico?**

**Prefiero** no hablar de lo que estoy haciendo, ni de mis planes para el futuro. Por razones diversas. Lo que sí es cierto es que no permanezco ocioso. Estoy preparado para la continuación del Teatro Irrumpe. Ahora estoy cultivando un terreno que me era desconocido: el cabaret. Si se trata de un paréntesis en mi obra o del último bastión, queda por ver. A ratos me produce regocijos.

**El emblema de Teatro Irrumpe es una pintura de Mendive en la que aparece un hombre con alas que se roba la luna. ¿Hay algo de Roberto Blanco en esa imagen del creador frente a una tarea imposible?**

**Creo** que Mendive, de hecho, con su obra que sirve de emblema del Teatro Irrumpe lo argumenta mejor que nadie. Es una meditación en torno al actor, hombre de ala que se roba la luna. Algo debe haber muy mío en ese ladrón de lunas.

# México como el primer amor

**Abel González Melo**

A mi padre  
A mis amigos de Guadalajara

### **SÁBADO 30 DE NOVIEMBRE. HE LLEGADO**

a la Ciudad de México sin contratiempos. Un cubano que vuela junto a mí me indica cómo salir pronto de la aduana, apenas llevo una mochila y no me es difícil. Cambio sesenta dólares en el aeropuerto y me dan 597 pesos. Pregunto tres veces por el metro. El cielo parece nublado. Tengo frío.

Guardan las páginas que siguen el secreto de la primera oportunidad, la primera palabra pronunciada, el primer amor. Viajar a México es salir de Cuba por primera vez con dos grandes propósitos: participar en la XIV Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL), y encontrarme con mi padre, después de cinco años de separación. Es atisbar una clave, un itinerario dentro del teatro latinoamericano, asignatura que imparto en el Instituto Superior de Arte desde mediados de 2001, cuando mi profesor Pedro Morales me preparó y guió

en la misma. La selva mexicana guarda a mis ojos similar virginidad que estas palabras: así la gente, la arquitectura, la emoción de esa tierra. Aquí está la huella, en letras e imágenes, de mi visita. No sea pasajera.

A Carina Cuéllar y a Fernando García los conocí en Matanzas a principios de 2000: Carina y yo pasamos juntos el seminario de dramaturgia que impartió Freddy Artilles en el marco del Taller Internacional de Títeres de esa ciudad. Conversamos algunas noches, entablamos un diálogo profesional. No imaginaba entonces cómo en el centro de Jalisco poseían ellos su propio espacio como artistas de teatro, cómo necesitaban el intercambio con creadores de otras latitudes para enriquecer y continuar la labor de su grupo El Triciclo. En visitas siguientes de Fernando a La Habana nuestra amistad iría creciendo, pero sólo mi permanencia de dos semanas en Guadalajara me encimaría un modo de *producir y vivir desde el teatro* que resultaba totalmente nuevo para mí, una concepción y un rigor marcados por imperativos artísticos y económicos precisos.

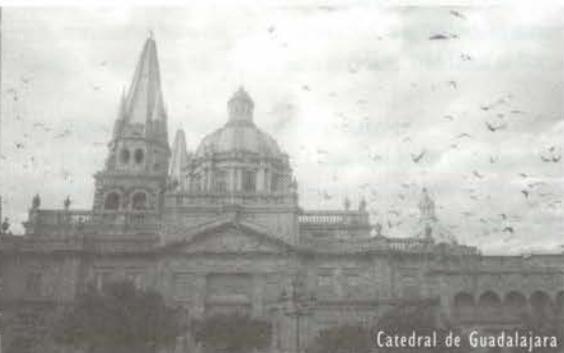
Lunes 2 de diciembre. En el Café Literario, a las siete en punto, toca el turno de presentación a Ediciones Alarcos. Estorino no puede llegar, esta misma noche le han programado, me explica Yamina, una función de *Las penas saben nadar* en Morelia y se ha ido temprano con Adria. Antón Arrufat sí avanza con puntualidad sobre la alfombra roja del pabellón de Cuba, en el interior de la Expo de Guadalajara. Como había supuesto mi nerviosismo, traigo escritas mis aprecia-

plementa con los sitios de comercio de música o reproducciones de obras plásticas.

En lo que concierne a una «pedagogía teatral» presente en la FIL, Zenén Calero y Mayra Navarro ofrecieron talleres a niños de primaria para desarrollar sus capacidades en los campos del diseño y la narración oral escénica, respectivamente. Pero el espacio más inquieto, vital y concurrido de la Feria fue sin duda el Pabellón Infantil, cuya coordinación corrió a cargo



Teatro Degollado, Guadalajara



Catedral de Guadalajara

ciones sobre *Los siete contra Tebas*, y las leo lenta, pausadamente ante un escaso auditorio. No por pequeño menos distinguido: entre el público de estudiantes jaliscienses se halla la profesora y ensayista cubana Margarita Mateo, así como los colegas de Teatro de las Estaciones. Arrufat interviene, se ponen a la venta *Los siete...*, *El baile*, así como el número antológico de

del CNAE de Cuba. Por esta plaza desfiló el Circo Nacional, el grupo El Ciervo Encantado. ¿Y qué decir de la impresionante acogida de público de Teatro de las Estaciones con su espectáculo *Pelusín y los pájaros*, tan fogueada que es imposible detectar fisuras en la manipulación de cada titiritero o en el acabado escénico de Rubén Darío Salazar? ¿Qué decir de la



Ensayo de una pastorela navideña



«El Hombre de Fuego» de Orozco, Capilla Clementina del Hospicio Cabañas, Guadalajara

tablas. Se agota enseguida el libro de Antón. A juzgar por nuestras ventas, los asistentes a la Feria leen mucho, al menos compran mucho. Y eso que el teatro no es lo que más vende. La sobriedad de los stands de Cuba, país invitado de honor en esta edición de la FIL, no puede ni tiene la intención de competir con los lujosos y amplios espacios rentados por varias casas editoras del mundo hispanohablante. No obstante, Cuba ha traído a Guadalajara una diversidad de títulos que mantiene llena nuestra librería, espacio que se com-

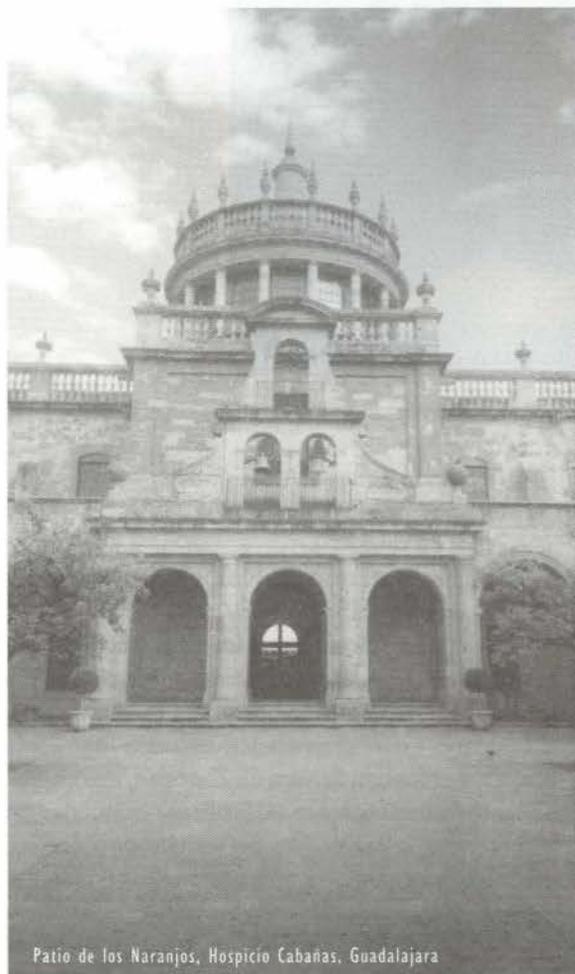
cohesión, calidad, camaradería de este grupo, hoy insignia del arte teatral en la Isla? Entre los miembros más oportunos de esta amplia delegación de cubanos, estuvieron los espectáculos *Pelusín y los pájaros* y *Las penas saben nadar*, del dueto Estorino-Santana.

Miércoles 4 de diciembre. El Cardenal de Guadalajara ha dado una bienvenida cordial a la delegación cubana y nos ha invitado a almorzar, en la explanada de la Universidad del Valle de Atemajac. Mariachis incluidos.

Jueves 5 de diciembre. El mercado de artesanías de Tonalá supera muchos de los espacios visitados: extensiones de tianguis a un lado y a otro de la calle, y detrás de estos, las puertas se abren a otros comercios. Un carnaval de vendedores.

Domingo 8 de diciembre. Zenén, Rubén y yo nos vamos a comer a casa de Carina y Fernando. Antes asistimos a una función de STeatro, colectivo de teatro para adultos que presentó *El lugar del corazón*. Es la

las Estaciones ha sido discutido por mí en otros momentos y merecería un estudio aparte, colocándome in situ, la repercusión del mismo en la educación del público matancero. La función que aprecié de *El gato y los ratones*, de El Triciclo, en la Plaza Fundadores de Guadalajara, rodeada de pequeños ávidos y expectantes, nada tiene que envidiar a las que muchos grupos cubanos ofrecen habitualmente y nombran «de extensión».



Patio de los Naranjos, Hospicio Cabañas, Guadalajara



Atrio de una capilla de Jocotepec, Jalisco

noche de despedida: Amaury Pérez y Síntesis se unen en la explanada de la Expo.

Por alguna razón, sentí una cercanía entre Teatro de las Estaciones y El Triciclo. Más allá de condicionamientos extra artísticos, dos elementos unen mi percepción de ambos grupos: la marcada intención de rigor profesional y continuas metas, y el fervor con que son recibidas sus propuestas en los núcleos de espectadores que se renuevan continuamente a su alrededor. El caso de Teatro de

En *El gato y los ratones* se aprecia el talento de un colectivo que estudia y domina las aspiraciones del niño. Bajo este título se albergan, dentro del mismo espectáculo que no sobrepasa la hora de duración, las piezas *Lobito y su conciencia* del cubano Rolando Arencibia, *El mago y el payaso* del argentino Cándido Moneo Sanz, y por supuesto, *El gato y los ratones* de Roberto Espina, junto a los *Poemas de la paleta de diez colores* de Fernando del Paso.

La Plaza Fundadores queda al fondo del Teatro Degollado, el principal de Guadalajara. Un día traté

de asistir a una función del Ballet Folclórico de la ciudad, pero todo el lunetario estaba vendido. Entre los barrotes de las altas ventanas del frontis advertí la belleza de la arquitectura interior: «Que nunca llegue el rumor de la discordia». Ojalá en próxima ocasión consiga apreciarla en plena efervescencia escénica.

lan un rato no sólo a quien asiste con predeterminación, sino a todo el espectador ocasional que baja por el paseo hacia San Juan de Dios o sube al Centro.

No puede hablarse con ligereza de un grupo como El Triciclo. Menos en una sociedad donde sólo la calidad y el acabado real de un espectáculo garantizan la supervivencia de sus hacedores.



- Cabeza del Guerrero, Parque Museo La Venta, Villahermosa, Tabasco

Los enormes muñecos confeccionados por El Triciclo para su puesta condicionan el arduo entrenamiento físico de los actores que los manipulan. Las tres técnicas empleadas—mojigangas, varillas y guante—se cohesionan con limpieza en el desempeño de Fernando García y Juan Carlos Antillón, respaldado por el apoyo técnico de Carina Cuéllar, sin duda alguna el alma sensible de este proyecto, así como la música en vivo de Sergio Manzano. La síntesis visual—del colorido, la construcción del muñeco— se conecta con la síntesis dramática: el mensaje de respeto, tolerancia y amor que se desprende de las fábulas logra una raíz común donde las naturalezas distantes de los tres relatos se engarzan en un único sentido, perfectamente claro y viable. *El gato y los ratones* puede adaptarse también a un espacio cerrado. Pero es a cielo abierto, delante del retablo, que estos títeres rega-

—La estás pasando muy a gusto entonces.

—Ya ves.

—¿Y cuándo vienes a Villahermosa?

—Debo viajar el sábado 14.

—¿Y los cubanos?

—Se fueron esta mañana. Me siento un poco solo.

—Ya se te pasará.

Jueves 12 de diciembre. Hoy es el Día de la Virgen de Guadalupe: en un país tan católico como este la celebración es fiesta nacional. Las calles cercanas al santuario están abarrotadas. Escucho misa en la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, de una imponente fachada barroca. Al finalizar, nos quedamos a presenciar la ceremonia del castillo pirotécnico, que ocurrirá cuando se apague toda la plaza, en el



Actores y muñecos del espectáculo *El gato y los ratones*, del colectivo jalisciense El Triciclo

FOTOS: FABIAN GURROLA

amplio atrio de la basílica. El pueblo entero está reunido. Se trata de una antigua tradición que data de la llegada de los españoles, la introducción de la pólvora y la finalidad evangelizadora de muchos espectáculos. Una armazón de hierro es forrada con papel y pólvora, se prende por partes y provoca chispas a diferentes niveles. Aspas a cada uno de sus costados, al ganar velocidad, generan una iluminación magnífica y creciente. Lentamente la pirotecnia alcanza los niveles más elevados de la estructura hasta que al final la llamada «corona» sale disparada desde lo alto, parece puro fuego, y se disuelve en la oscuridad del cielo. El público ovaciona. Es la esperanza lanzada al aire, y en las chispas dispersas y en los cohetes van las aspiraciones de muchos.

Tuve asimismo la oportunidad de asistir al ensayo de una «pastorela», género de ocasión, tradicional de los períodos de festejo católico. Actores de distintas procedencias se agrupan en un momento del año, montan una «pastorela» y luego alquilan el espectácu-

lo a diversas salas, comunidades, instituciones... Presenció un ensayo dirigido por Eduardo Villalpando.

Orozco es un dios: en los interiores de la Capilla Clementina, dentro del Hospicio Cabañas, en el parainfo de la Universidad... «El Hombre de Fuego» encierra una ferocidad, un sentido del movimiento que me avasalla.

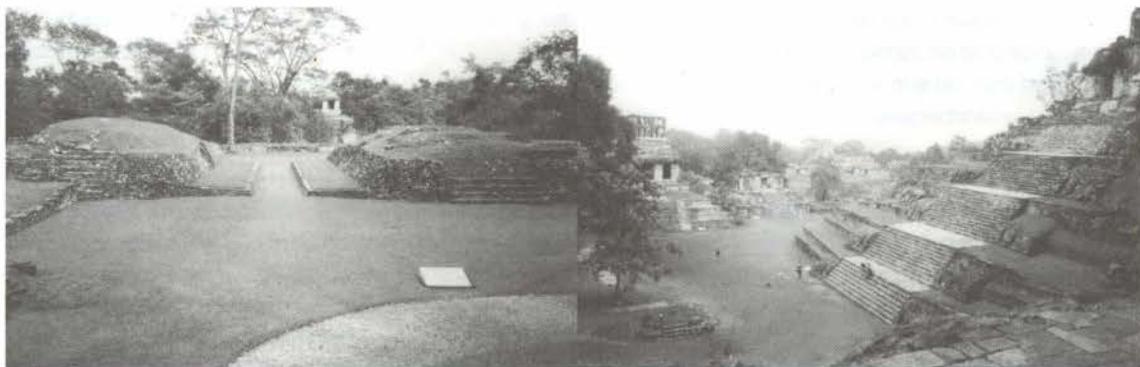
Sábado 14 de diciembre. Abandono Jalisco. El paisaje es gris. El otoño ha dejado la tierra seca y las hierbas amarillas. Hacemos una parada en Irapuato, Guanajuato. Como fresas.

Mamá: Mi hermanito es lindísimo, gordo, juguetón, ansioso por tocarlo todo.

Mi padre vive en Villahermosa, Tabasco. Juntos, con su esposa y mi hermano de diez meses, nos vamos a la selva, en el estado de Chiapas, al sur: rumbo a Palenque, la antigua ciudad maya. Me quedo maravillado ante El Palacio, el Templo de la Cruz, el acueducto... Corro varias veces sobre la pista del Juego de Pelota, el llamado «juego de la muerte», una de las representaciones en



El gato y los ratones, de El Triciclo, en la Plaza Fundadores, Guadalajara



Palenque, Chiapas: a la izquierda, el Juego de Pelota; a la derecha, la Plaza de la Cruz

las que se notan evidentes rasgos de teatralidad en la cultura maya. Imagino el esmero con que los competidores se enfrentaban, con que el público contemplaba.

Al día siguiente visitamos Bonampak. Frescos, los que mejor se conservan del universo maya, bajo una capa calcificada, muy cerca del río Lacanhá... Los restos de la Acrópolis, las casetas en lo alto luciendo una imponente crestería, y detrás, en lo más alto, todavía región virgen en la que escarbar.

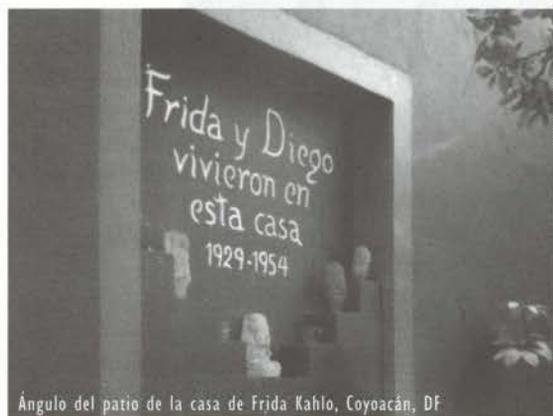
A Yaxchilán se accede a través del río Usumacinta, que en náhuatl significa «lugar de muchos monos» y divide México y Guatemala. Vamos en bote, somos doce personas, el peso máximo que permite la embarcación. Una hora justa dura la travesía hasta que tocamos tierra, la ciudad empieza a surgir de la espesura, el rugido del jaguar en la lejanía, las ardillas trepadoras. La ciudad fue construida en línea paralela con el río. La plaza, alrededor de la cual se extienden las ruinas de las construcciones fundamentales, propone un solemne descanso junto a la piedra mayor, a la sombra de los algarrobos y las ceibas. Pero no hay tiempo para descansar: la belleza y la solemnidad de Yaxchilán, imponen la premura por des-

cubrir: en una hora más deberemos tomar el bote de regreso. Subo a contemplar el Edificio 33, aquel que distingue la ciudad: está en un cerro, un centenar de escalones o más para alcanzarlo. Y el Juego de Pelota otra vez, no muy lejano de la Acrópolis.

Lunes 23 de diciembre. He visitado el Parque Museo La Venta, donde se encuentran las cabezas olmecas: cerca del centro de Villahermosa.

En la Ciudad de México, un día antes de mi regreso a La Habana, visité la casa de Frida. La conservo en mi memoria como conservo las cresterías de la selva maya, al Niño de las Palomitas en el interior de la Basílica de Zapopan o las limpias calles de Tlaquepaque. Cayendo la noche, subí al campanario de la Catedral Metropolitana. Desde allí presencié el júbilo: una danza que, aunque con marcado tono turístico, remedaba los rituales antiguos: el tono mágico del festejo así lo insinuaba. Luego, cayendo la noche, la ceremonia de retirar la bandera de la plaza central.

Todo México viene como un palimpsesto. La corteza de la ceiba de Yaxchilán permanece en mi mano, como un fragmento de una estela de Bonampak o el agua tibia de Chapala.



Ángulo del patio de la casa de Frida Kahlo, Coyoacán, DF



Plaza del Zócalo, frente a la Catedral Metropolitana de México

# Monólogo cubano: ¿espejismo o realidad?

**CON EL DERECHO QUE LE CONCEDE EL** peso de su historia, su inalterable hermosura a prueba de tiempo y deterioros y su afán por ponerse al día, el Teatro Terry convocó al Primer Festival de Monólogos Cubanos. Cienfuegos, es decir, público, sociedad civil, organizaciones e instituciones lo acompañaron en el empeño que pretende instaurarse con frecuencia bienal, entre el 7 y el 12 de febrero de 2003. En esta última jornada se cumplían ciento trece años de su fundación por parte de los familiares de Tomás Terry, a quienes el próspero ciudadano impulsó, aun después de muerto, a concluir lo que había sido su deseo y proyecto desde varios lustros antes como obsequio a la ciudad que lo había acogido.

Y el legado sigue vivo, pues los herederos actuales de la familia, residentes en Francia, vienen prestando en los últimos años una modesta ayuda financiera que, canalizada a través del Premio Terry, ha servido de estímulo para la creación escénica en el territorio, hasta que ahora los directivos del Teatro y del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, encabezados por Mi-



*De París, un caballero, Buendía*

## Delfín Molina

guel Cañellas y José Luis García Chaviano, respectivamente, han decidido que ese galardón no termine, al menos todos los años, girando en manos de los mismos grupos cienfuegueros.

El evento, cuya organización resultó funcional y eficiente en medio de las agravadas condiciones económicas de este período, cumplió con las expectativas trazadas, aunque no pudo evitar algunas carencias presentes en la zona teatral que convocaba, por ejemplo la relativa vejez de muchos de los espectáculos, ni algunos toques francamente provincianos, como el de invitar a un actor de la televisión nacional, desligado por completo del teatro, para las innecesarias conducciones de cada noche, o la redacción diaria de un olvidable boletín.

El Festival constituyó un resumen de los caminos transitados por el monólogo cubano en esta última etapa, en la cual no se ha destacado como especialidad dentro de la producción teatral cubana, careciendo, a su vez, de un espacio particular de confrontación, si descontamos el Primer Festival del Monólogo

de Miami en 2001, que va quedando como un esfuerzo solitario, aun cuando estimuló, en su momento, la realización de varios montajes (algunos de ellos presentes en Cienfuegos) y más tarde el surgimiento en la Isla de eventos como el Festival Internacional de Pequeño Formato de La Habana y el propio encuentro de la ciudad del mar.

A la competencia asistieron diez puestas en escena, valoradas por un jurado presidido por Gerardo Fullea León, e integrado por Dagoberto Gaínza, Miriam Muñoz, Alberto Sarraín, Deisy Martínez, Javier Fernández y Omar Valiño, autor de esta crónica.

*Juan Latino*, de Teatro Uno, cuenta la historia de Juan de César, narrada en primera persona, un esclavo negro convertido en hombre sabio en la Granada española del siglo XVI. Con mucho trabajo y alguna suerte Juan Latino, que así se lo conoció, logra a través del estudio el ascenso a la vida intelectual, en medio del poder supremo de la Inquisición y de la escolástica.

La trayectoria de este hombre es interesante, pero el espectáculo comete el pecado de la lesa literariedad, es decir, de un apego excesivo al discurso narrativo de donde proviene, que además, en mi opinión, lo invalidaba para la competencia (no como invitado), según la base que determina para este concurso la cubanidad en función del origen del autor del texto dramático.

Tito Junco se bate con demasiados roles –actor, director, adaptador– y ello lastra su indudable oficio y talento interpretativo. De haberse concentrado en la actuación este trabajo pudiera haber sido grande, evitando simplicidades en el desarrollo de acciones e imágenes, las intromisiones explicativas en off, la poca teatralidad de la propuesta, más cuando se descubre tanta organicidad entre sus preocupaciones en torno al tema racial y la expresión que de ello logra trasladarnos gracias a *Juan Latino*.

De alguna manera, ese universo de preocupaciones se observa también en *Emelina Cundiamor*, mas han pasado siglos y estamos en los ochenta cubanos. Este monólogo clásico de Eugenio Hernández Espinosa, dirigido por él mismo, ahora en la presencia de Monse Duany (premio a la mejor actriz del jurado central y varias distinciones colaterales), sigue brillando por su sencillo pero eficaz entramado dramático.

La tragedia de esta mujer frente al ascenso social de su marido que, una vez ingeniero, la aplasta como persona «atrasada», es el centro de la pieza. Así, Benito es construido frente a los espectadores gracias al verbo fluido, popular e inteligente de Emelina: su es-

tancia en Budapest, sus complejos raciales (el tono negro no existe, la prefiere con peluca rubia, le habla de la transculturación...), la manera en que la (mal)tra-ta... Y se pinta ella: su humor, su culo, sus temores y dolores, su ternura reprimida.

El texto oscila entre el humor y la tragedia, aunque algunos temas son tópicos: cierta cotidianidad, la brujería. La actualidad del texto se incrementaría acercando los padecimientos de la protagonista a los fenómenos sociales de los días que corren. Tal vez sea ese fardo del pasado, en tanto problemáticas así planteadas, el que a veces provoque que la tensión del tejido espectacular ceda, se afloje; no empañando sin embargo el digno resultado general del montaje, cuya clave es el desempeño vital y orgánico de Monse Duany, quien crea diferentes planos e imágenes a través del gesto y el verbo dentro de las convenciones sencillas de la puesta del Teatro Caribeño.

Otra obra de Hernández Espinosa, *El Masigüere*, se presentó asumida por el experimentado actor Alfredo Ávila bajo la dirección de Tito Junco y firmada por Teatro Uno. Como su nombre indica, el personaje remite a *María Antonia* y es una estampa breve de la locura de este personaje, situado por los realizadores en una situación marginal más contemporánea, entre laticas vacías y desechos de distinto tipo. Pero el montaje no explota esta sólida primera imagen y coordinada de enunciación, habla de la condición del personaje y no se desarrolla, carece de dinámica. En tanto a Ávila le falta fuerza para proyectar en pocos minutos el mundo de aquel.

*Monólogos en una sola pieza o Después del baile*, del Proyecto Mejunje, de Santa Clara, continúa visualizando la progresiva producción teatral del grupo dirigido por Ramón Silverio, más concentrado en años anteriores en el vínculo de su teatro con experiencias comunitarias, sobre todo en la región del Escambray. Sus espectáculos evidencian las marcas de esta relación en la preocupación en torno a temas y modos de expresión. Como señala Alexis Castañeda en las notas al programa, es la soledad de este par de viejos la temática de la pieza. Él tiene ochenta y nueve años y desvaría, mezcla tiempos históricos, habla solo, mas los cuentos que hace carecen de valor teatral. Ella busca un amante, es una anciana independiente, pizpireta, se debate entre su obsesión y sus desengaños.

La escena permanece dividida en dos sets independientes, los monólogos no se cruzan sino en la mente de los espectadores, según parece la proposi-

ción de Silverio como autor. Las acciones son escasas, las situaciones, aunque concientemente estáticas no progresan, valga la paradoja. Los actores Nelson Águila e Idania García, orgánicos sin duda, resuelven con caracterizaciones fáciles, cercanas a otras que les he visto en personajes cercanos a estos.

Para Karel Oquendo *Oscar y su fantasma*, dirigida y escrita por Adriana Quesada, unidos ambos en este proyecto particular, de Camagüey, es simplemente una prueba demostrativa de condiciones a explotar en el futuro en medio de una puesta desorientada, cuyo objetivo es Oscar, el personaje del piñeriano *Aire frío* y su condición homosexual. Pero todo es muy contradictorio en el espectáculo, al tiempo que evidente, y de probada grandilocuencia, lo cual hace impreciso, ininteligible el montaje.

Teatro de la Luna no quiere renunciar a su repertorio. Por años frente a la pérdida de actores por distintos motivos, vuelve con valentía a enfrentar, una y otra vez, sus puestas en escena. A Cienfuegos acudió con sus dos «casos» más recientes: *El enano en la botella* y *El álbum*, ejemplos inquietantes de cómo acometer este proceso en segunda vuelta.

Ambos textos, de Abilio Estévez el primero (premio del jurado al texto dramático) y de Virgilio Piñera el segundo, presentan la dificultad común de una discursividad narrativa, literaria, difícil de trasladar a la escena, de ser transformados en teatro. Dicha característica la encontramos habitualmente en el trabajo de Raúl Martín, el líder de Teatro de la Luna. A veces sale mejor parado, otras no, en su disputa con este tipo de pieza.

En *El enano en la botella* se acentúa el contrasentido por parte del director de repetir, a veces hasta el calco de las inflexiones de la voz, la partitura original con que dio a conocer el espectáculo estrenado por Grettel Trujillo, ahora en la piel de Mario Guerra. No trato de comparar a una actriz excepcional con un excelente actor, sólo de subrayar que son actores de características muy diferentes, por lo cual no deberíamos ver a Mayito transitar por los caminos de Grettel. No es capricho de crítico, sino que es demostrable que así esta proposición no puede por sí misma alcanzar las cotas de aquella. El encierro en la «botella» al que Martín somete a Guerra no le deja desarrollar las nuevas aristas desde las que parece enfrentar el personaje.

Si *El enano...* sigue siendo en parte disfrutable es por, paradójicamente, las virtudes originales de la partitura, la entrega y el oficio tensado de Mario Guerra y, sobre todo, por el hermoso texto de Abilio, a caballo

entre un tiempo de tránsito y el presente, cuyo subtexto —en verdad, lo más duradero de él— es la relación entre el cubano y el otro, entre la isla-prisión y su espacio contenedor de lo universal, entre fijeza y libertad.

Lo contrario ocurre con *El álbum* porque a Robero Gacio le viene mejor el personaje que a Déxter Cápiro. El físico de este actor, sus años, su energía tragicómica lo ayudan a volcar sobre el público el absurdo y la comicidad de esta vieja que reúne en la casa los restos de una sociedad en decadencia para reparar, mediante el detenimiento en fotos, hechos de antaño. Gacio (premio del jurado al mejor actor) encarna el absurdo mismo de la reunión, revela detalles de personajes y oyentes, se ofrece como pasado. A través de él ese absurdo piñeriano es aquí nada, nadería. En ocasiones no puede evitar la pesantez de la historia, la vuelta contra sí de esa nadería, de ese sin sentido inscrito en el monólogo.

Teatro Mío propuso *Esperando a Odiseo*, una metáfora en varios niveles sobre las relaciones en torno a la emigración. Con la gracia y agudeza que caracterizan sus textos, Alberto Pedro sitúa a Kiko Palomo sobre la azotea de un edificio, desde donde espera a su paloma preferida, cuando en realidad desespera por tener noticias de su hijo, que se ha lanzado al mar para impedir que él regresara de Miami. Al final ni una ni otro llegarán y el protagonista se lanzará al vacío. Extrañamente ni la puesta de Miriam Lezcano ni la actuación de un actor como Pancho García ofrecen una evolución consecuente de esa locura que lleva a tan extrema decisión. No sabemos si el texto, al menos no se ve claro mediante el montaje, el cual, por supuesto, acusa la dignidad y el oficio de tales profesionales. A su vez la obra de Pedro parece muy destinada en este caso al servicio único del tema, lo que lo obliga a monólogos discursivos, interesantes es cierto, pero discursos al fin.

Con *Kirie Eleison*, protagonizado por Wilfredo Michel López con Teatro del Espacio Interior, de Camagüey, muestra un estadio ya superado en su trayectoria: la exploración de un discurso que, más recientemente, ha hallado asideros de comunicación y referente mucho más eficaces. Todavía aquí aplicaban de manera ortodoxa un lenguaje similar a materias distintas, de donde resulta que no sabemos bien de qué nos habla el espectáculo, con qué perspectiva trata al Padre Valencia, el centro de su reflexión. Resalta, no obstante, el cuidadoso trabajo de luces y sonido, en general de la escena toda, incluso del actor, quien no puede escapar de la retórica de esta formalización forzada.

De París, un caballero se lo debemos a un actor como José Antonio Alonso. En la sombra sacrificial del teatro, es hoy de nuestros grandes actores. Imprescindible en Buendía, no se conforma con el intenso ritmo y los resultados de ese grupo: busca, quiere más. Y a cada rato nos regala una puesta donde actúa, dirige, escribe, esta vez en coautoría con Irene Borges.

José Antonio está siempre en la cuerda exacta de los personajes que anima. Aquí se mueve con ductilidad, sin alardes de un entrenamiento que posee, del Caballero de París, esa figura mítica de la habaneridad, al narrador o a un calidoscopio de miradas que ven al Caballero en distintas épocas. Cuenta la historia del personaje, mas la vocación no es arqueológica, tal vez poética, quizás un canto de amor a La Habana, a la libertad del hombre, no importa si desde la locura.

Diría que el montaje (Premio Terry de puesta en escena y otras distinciones colaterales) es delicado y juguetón, bien integrados sus recursos, todos en función del actor y, al mismo tiempo, trabajados por él. A veces la dramaturgia se resiente, quizás porque las improvisaciones «aisladas» de las cuales surgió, se resisten a los engarces. El final es hermoso con esa desconstrucción de la escultura de José Villa y la canción de Pedro Luis Ferrer. El Caballero, de la mano de José Antonio, vuelve a caminar por su ciudad.

El Festival, cerrado por ese clásico que es *Las penas saben nadar*, del binomio Adria Santana-Abelardo Estorino, se hizo acompañar de presentaciones de libros y revistas, homenajes a invitados como Verónica Lynn y José Antonio Rodríguez, los más recientes Premios Nacionales de Teatro, y también de un coloquio, en dos sesiones, en el cual se brindaron testimonios por parte de actores, directores, dramaturgos y críticos en torno a sus experiencias con este género, así como aproximaciones



teóricas a la naturaleza del monólogo, que valdría la pena contar por su extensión y aristas en otra parte. Sí se coincidió en que requiere poner en funcionamiento para él las habituales leyes del teatro, sea para la escritura del texto, las pautas de la dirección o el desempeño actoral, aunque en particular para este último, al constituir el centro único en ese nivel, aumenta la tensión y la responsabilidad. Se discutió mucho alrededor de si es un estadio mejor para actores jóvenes o consagrados, si bien la historia demuestra que hay malos y buenos ejemplos en cualesquiera de los casos. También se teorizó acerca de sus posibles definiciones, disintiendo entre todos pero acordando que hoy las fronteras del género son difusas y

que habríamos de comenzar a incluir dentro de las discusiones el performance.

Con todo, montajes y encuentros, actividades y conversaciones, el Primer Festival del Monólogo Cubano constituyó un estímulo a la realización de espectáculos de esta naturaleza. Pienso, y así lo manifesté, que una serie de condiciones críticas del teatro cubano de hoy apuntan a un posible auge de la manifestación. Otros dijeron que ello sería evidencia de carencias y desamparos. Los estrenos de los dos próximos años, al cabo los que deberá recoger la segunda edición del encuentro, dirán la verdadera última palabra.

Uno de los signos de esta «última etapa» entrevistos en Cienfuegos es que el monólogo cubano actual, como conjunto, carece de signos precisos. Sus realizaciones dentro de los grupos, si los hubiere detrás de cada puesta, se sitúan en cierta marginalidad, obedecen a estímulos muy precisos, en ocasiones extra artísticos, o resultan gritos desesperados de los actores en solitario por no dejar de trabajar.

Veremos si la realidad artística de nuestra escena logra dar por su propio y necesario peso continuidad al encuentro cienfueguero del Terry.

# De cómo *El zapato sucio* llegó a las tablas. Crónica de un estreno

Liliam Vázquez

**QUIZÁ UNA DE LAS EXPERIENCIAS MÁS** apasionantes en el teatro es la referida al trabajo llamado «de mesa» que antecede a un estreno. Es el momento en que director, actores, asesor y todos los participantes en esa aventura asumen el texto con una mirada colectiva, con la intención de conocer cada una de sus aristas, de palpar sus posibilidades y de seleccionar el hilo de Ariadna oculto en los parlamentos, situaciones y personajes que el dramaturgo propone y que, finalmente, debe llegar al público.

En el caso de *El zapato sucio*, obra de Amado del Pino, llevada a escena por Julio César Ramírez y Teatro D'Dos, la circunstancia de contar en varias de las sesiones de trabajo con el autor del texto, otorgaba a esos encuentros un carácter especial. Se erguía el texto en su visión total, contrapuesta a veces y confluyente otras con la óptica del equipo de dirección, lo cual, sin duda, enriqueció conceptualmente estos encuentros.

Se definieron los elementos de la estructura externa, se marcaron las estructuras espacio-temporales, en este caso: -interior de casa de campo típicamente cubana en los noventa;

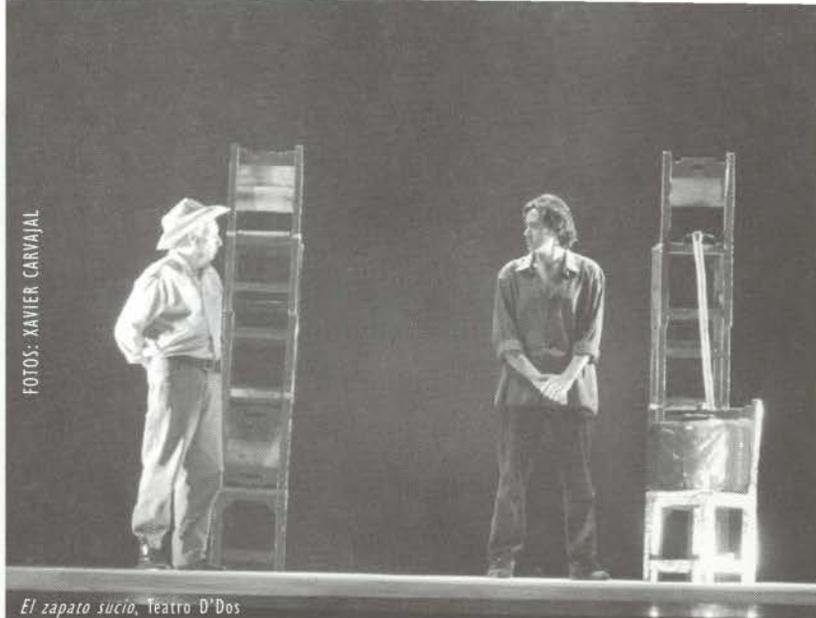
-unidad de tiempo referida a un solo día que se multiplica con diferentes planos temporales retrospectivos, relacionados con los delirios del protagonista, en concordancia con los planos de realidad/irrealidad.

Partimos de la siguiente tesis: el compromiso social del individuo sólo es válido si parte del autorreconocimiento. Esto nos condujo al tema planteado: la soledad vista ya no sólo como un fenómeno ontológico, sino como una consecuencia social y generacional de un devenir signado por la dicotomía apariencia/realidad.

Los personajes:

- el Muchacho
- el Viejo
- Madre/Mujer 1 / Mujer2/Mujer3 / Fantasma Madre
- Funcionario 1 / Funcionario 2 / Haz de luz-voz

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



*El zapato sucio, Teatro D'Dos*

Estructura:

El Muchacho ← plano de la realidad → El Viejo

Funcionarios 1 y 2, alegoría ← plano de la irrealidad → Madre, Mujer 1, 2 y 3



Dinámica social



Dinámica familiar

A partir de esta organización estructural, salieron a la luz ideas como la de una imagen epocal traducida en una perspectiva metafórica, el conflicto planteado entre dos concepciones del mundo y la exploración introspectiva corporeizada en el viaje ciudad-campo .

Aparecieron a la luz de estas ideas los siguientes motivos:

- la soledad
- el amor
- los prejuicios
- el miedo





- la mentira individual
- la mentira social
- la mentira política
- las apariencias
- los prejuicios raciales
- el sexo
- el machismo
- la emigración
- la familia

Estos y otros ayudaron a perfilar tanto los personajes como las situaciones y su ordenamiento escénico.

Sin embargo, uno de los elementos esenciales y de más difícil definición estaba todavía por perfilar: la inclusión de este texto como parte de una «trilogía de la tierra» a la que pertenecen además *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino y *La vitrina*, de Albio Paz, obras que se encuentran en proceso de análisis por parte del director Julio César Ramírez y del grupo Teatro D'Dos.

*El zapato sucio* comienza la trilogía porque, al decir del director, es una de las obras que más profundiza en la tragedia cubana contemporánea. El autor habla concretamente, directamente, para darnos un texto lleno de la historia cubana de estos días, sin matices panfletarios y sí con mucha poesía.

Así se enfrentó el reto más difícil: realizar una selección del material dramático que clarificara tanto la tesis de la cual se partió como la pertenencia de este título al tríptico mencionado, por lo cual la estructura externa, clasificada por el propio autor en una división de «tres actos y dos delirios» fue atomizada en un reordenamiento que fundió personajes, ajustó diálogos y prescindió de situaciones que —si bien aportaban elementos válidos para el conocimiento de la tragedia individual del personaje protagonista—

entroncaban con la perspectiva conceptual seleccionada sólo como sucesos argumentales e ilustrativos.

Algunos de los ensayos, acontecidos entre noviembre de 2002 y enero de 2003, contaron con la presencia de público. Uno de los más estimulantes fue el ocurrido el 12 de diciembre, con la asistencia de alumnos de segundo año de Actuación del ISA. Ese día recogimos algunas de las opiniones allí enunciadas:

«Obra muy cercana a la realidad, es irónico el juego con las rancheras, cantar algo tan malo gente que es buena. La escena final es el regreso a la realidad, al origen de alguien que ha sufrido en la sociedad, la pérdida del vínculo con la tierra».

«En el texto hay un mensaje social, comunicación con el público, ese es el valor del texto».

«Texto genial, dejar la obra en dos personajes».

«Se confunden los delirios con los personajes reales».

«El que crea ver una historia de guajiros se pierde, hay un trasfondo campesino, pero el problema es general, social».

Ya definida la perspectiva, fue posible visualizar las peculiaridades de estilo y género, determinar las soluciones escenográficas, de música y de sonido, así como la caracterización y tipología de los personajes, con lo cual se completó la interpretación ideológico-artística de la obra.

En el caso de *El zapato sucio* ocurrió la feliz coincidencia de estreno con publicación del texto, realizada por Ediciones Alarcos; este hecho propicia una valoración integradora y legitima la propuesta del equipo de dirección, al permitir la confluencia de una óptica de dirección con el plano textual que la origina. Otro hecho significativo fue la coincidencia del estreno con el Día del Teatro Cubano, fecha a la que arribó el proceso listo para ser mostrado al público, aún cuando no fue una puesta concebida con este fin.

De cualquier manera, estas son sólo reflexiones y acotaciones del proceso interno de trabajo, de ninguna manera una valoración crítica del mismo que, por demás, sólo sería realmente fructífera al asumir el análisis integral de la trilogía, proyecto aún inconcluso.

Sin embargo, sí quisiera acotar en estas líneas finales, el significado que para nuestro teatro aporta que un colectivo como Teatro D'Dos y su director, Julio César Ramírez, asuman propuestas textuales de nuestros autores, lo cual es el cumplimiento del viejo anhelo de nuestros dramaturgos, el fin del sortilegio que ha impedido a tantos textos emerger de gavetas que parecen ir perdiendo sus cerrojos.

# Oficio de la crítica

teatro teatro teatro **teatro** teatro teatro teatro teatro

## ■ Azarosas andaduras para un zapato sucio

**M**i colega Amado del Pino había sido hasta ahora sólo un ocasional dramaturgo, autor de *Tren hacia la dicha*, el texto en el que un joven entusiasta y recién casado, con una mujer que nunca aparece, contagia a todos los pasajeros de su vagón de esperanza y de fe para encontrar la felicidad. Después de dedicarse sobre todo al ejercicio valorativo y promocional del teatro a través de reseñas en las páginas del periódico *Granma* y en la revista *Revolución y Cultura*, y a colaboraciones especializadas en otras publicaciones cubanas, Amado ha vuelto a las andaduras de la ficción teatral con una pieza que ha navegado con suerte desde su propio nacimiento, *El zapato sucio*, merecedora del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002 en su primera edición, y estrenada por Julio César Ramírez y el Teatro D'Dos el pasado 22 de enero en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, para celebrar el Día del Teatro Cubano.

La circunstancia feliz de la subida a escena de esta obra, al año de haberse dado a conocer el Premio, seguida por la aparición del libro, abren una esperanza acerca de la posibilidad de un diálogo regular entre la práctica viva de la representación y la obra de los nuevos autores, por demás escasos en los últimos años y, como se sabe, siempre urgidos del aprendizaje que significa la escenificación de un texto, prue-

ba de eficacia y, a la larga, el destino primordial para el que fuera concebido. Se trata de un fenómeno cíclico, en el que la serpiente se muerde la cola, y que ha provocado un aparente vacío o *impasse* en el relevo dramático de la última década, con muy pocas excepciones, y a pesar de la concurrencia al Premio Virgilio Piñera de más de cuarenta nuevas obras.

El estreno de *El zapato sucio* marca también la presencia en el escenario de temas relacionados con la actualidad nacional desde la trama y la construcción de los caracteres, otra faceta también casi ausente en los últimos tiempos, en los cuales la mayor parte de los directores —y casi siempre los más reconocidos— han optado por la relectura de clásicos o la rescritura escénica de obras de la dramaturgia internacional, no siempre en un diálogo fecundo y vivo, suficientemente articulado con las contradicciones del espectador de estos tiempos.

*El zapato sucio* está estructurada en tres actos y dos delirios, en los que dos personajes protagónicos y una galería de seres evocados conforman un profuso mosaico en torno a la vida de un hombre a quien su padre llama Muchacho, aunque pasa de los treinta y cinco años, y que a esas alturas descubre que ha perdido el rumbo o quizás, que nunca lo ha tenido muy claro, porque más que su voluntad consciente lo

han regido presiones y reclamos familiares y del medio social en el diario avatar de la vida.

El hombre regresa a la casa campesina donde nació, en busca del padre, con justificaciones pueriles que arman una falsa intriga de sucesivas razones en las que uno termina por no creer —el auto roto, una maleta en la que primero dice cargar un muerto y luego las pruebas documentales de sus fracasos, la historia de una mujer accidentada a la que no puede socorrer porque ha cometido adulterio con él—, pues en realidad regresa a cumplir una escala necesaria en el proceso de búsqueda y encuentro de sí mismo, un encuentro que sólo podrá consumar cuando en el plano íntimo de su vieja casa descargue con el padre sus insatisfacciones y reproches, y cuando compruebe que el afecto del padre hacia él está vivo, aun ligado al pragmatismo con que el Viejo ha sobrevivido la prisión y los avatares de una vida social que no entiende bien, a pesar del autoritarismo sexista con que lo educara y a pesar de que ahora, también implacable, le impide quedarse cómodamente con él a llorar sus penas y sabe defender el pequeño espacio íntimo de realización que le queda por delante.

La obra combina con acierto un discurso confesional lleno de autenticidad y una aguda reflexión sobre contradicciones de la vida social cubana,

vistas desde el ámbito íntimo de las fallidas relaciones de pareja del protagonista, los afectos filiales condicionados por prejuicios y trastocados en autoritarismos comunicantes, y los imperativos del medio que, empeñado en hacer avanzar la obra colectiva, relegan la subjetividad y no dejan espacio para la elección personal ni tiempo para sopesar la duda y asimilar los reverses que tal propósito supone.

Tópicos como la educación recibida según patrones machistas, el despertar del sexo, relaciones en las que invirtió ternura y de las que sólo recibió reclamos animales; la partida a la ciudad como estudiante becario y el desarraigo emocional lejos de los suyos; los amigos perdidos que sólo le recuerdan frente a una cerveza en un día de fiestas; los familiares que se han ido de la Isla en busca de mejores condiciones; las incongruencias entre el discurso doméstico y el discurso oficial, el dogmatismo que en los años duros discriminó creencias religiosas y la posibilidad de relacionarse con familiares y amigos en el exterior del país, y los sinsabores de una generación formada para conquistar el futuro que, de golpe, es despojada de sus enormes expectativas, son abordados sin estereotipos, en su contradictoriedad, mejor aún, sin pretensiones conclusivas.

Las razones del hijo son matizadas por argumentos del Viejo que defienden, desde su óptica práctica de campesino que ha seguido pegado al surco, también lo que de bueno ha tenido para el Muchacho la sacudida del proceso de transformaciones que en todos los órdenes implicó la Revolución, la posibilidad de ser lo que él nunca fue, de crecer, llegar a la universidad, viajar por el mundo. Y, como en la vida real, donde los seres humanos exhiben virtudes y defectos, simpatías y lados oscuros, ninguno de los dos tiene toda la razón ni ninguno «vence» al otro. El Viejo que está de vuelta de golpes, viudo y solo, es un tanto acomodaticio y utilitario, como cuando le aconseja al hijo que deje «que los demás se defiendan, que cada uno haga lo suyo» y elude juzgar lo que otros hacen mal, pero le da un buen consejo, en aras de que sea capaz de supe-

rar el bache emocional, cuando añade: «y ponte más para dentro de ti mismo». Y del otro lado, el hijo, que se engaña a conciencia cuando dice que «lo único que puede aliviarme es meter la cabeza en el río, hablar con una trucha debajo del agua, dejar que un mango bien maduro me chorree la barriga y mojarme hasta los huevos...», porque la salvación no está en el regreso a la tierra y a un mundo campesino bucólico que ya no existe más que en su nostalgia fantasiosa, y él en el fondo lo sabe, sino en recomenzar el camino con pies propios. Y el mismo Muchacho, tan exigente y crítico con el entorno en que se ha formado, se declara incapaz de retener a su hija, frente al reclamo de la madre para que le permita llevársela al extranjero, porque, inmerso también en la crisis de valores, se escuda en que «Su madre tiene una familia llena de dinero. Si la dejaba aquí, qué le digo mañana, con qué respondo yo».

El texto se articula también con referentes ideotemáticos diversos de la dramaturgia cubana precedente. *El zapato sucio* es deudor de toda la obra de Abelardo Estorino en los diálogos que aúnan sintaxis coloquial y riqueza imaginal del lenguaje, en la vuelta al machismo provinciano, a la afición por los gallos, que recuerdan a los Cristóbal de *El peine y el espejo* y *El robo del cochino*, y al Sendo de *Morir del cuen-*

to; en la obsesiva búsqueda de la verdad del personaje protagónico, que nos acerca al Tavito suicida de *Morir del cuento* y al Esteban de *La casa vieja*, este último otro hijo que regresa a su casa natal para ajustar cuentas. El propio título, que alude a suciedades de tipo moral al nivel más profundo de la ideología, pudiera jugar asimismo con los afanes de limpieza de varios personajes de Estorino. *El zapato sucio* se enlaza también con un texto como *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera, en la referencia a los funcionarios inquisitoriales que indagan en la vida privada para encontrar las «manchas» y recuerdan los planilleros evocados con pavor por Tota y Tabo. Retoma de *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez, la problemática del campesino joven que enfrenta la disyuntiva de irse o quedarse, vistas ambas como alternativas positivas para el crecimiento humano y social. Y de *Caballo negro*, de Alberto Pedro, la mirada crítica al desenlace del socialismo «real», cuando alude a la antigua Unión Soviética —que siempre fue Rusia para el padre—, donde estudió, como un país que ya no existe, al igual que lo hiciera aquella con la también extinta República Democrática Alemana.

Amado del Pino logra una fecunda red de inteligentes apropiaciones tributarias a un discurso propio, rico en elementos autobiográficos, que dan

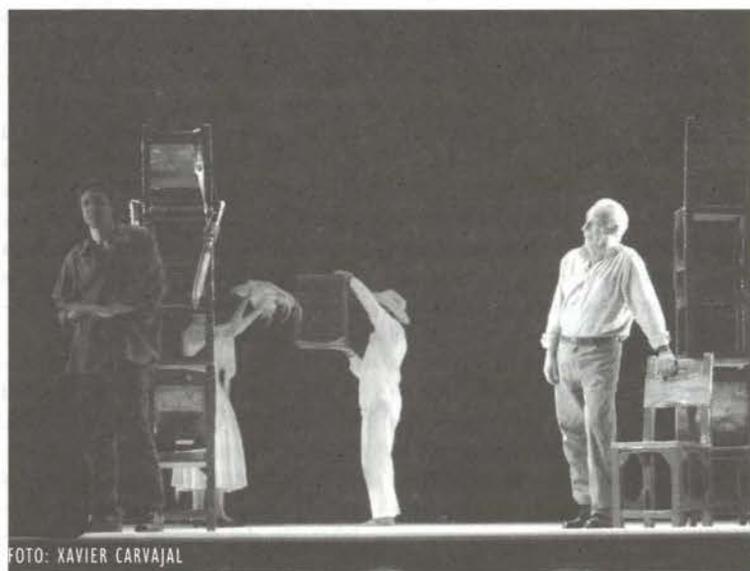


FOTO: XAVIER CARVAJAL

fuerza vital y complejidad a las contradicciones y que debe también a su texto anterior, *Tren hacia la dicha*, cuyo recién casado en viaje de tren con dirección equivocada pudiera muy bien ser ahora, a la vuelta de quince años, este ingeniero agrónomo que nunca se ha enfrentado a un surco, que no extraña las noches del Bolshói pero aún se emociona cuando piensa en Vladimir Visotski, y que necesita de una vez, más allá de las expectativas ajenas, aprender a hacer lo que le dictan sus propios impulsos.

Desde el punto de vista estructural, quizás los actos pudieran mejor haberse denominado cuadros, teniendo en cuenta el comportamiento no del todo tradicional de la composición interna. Entre ellos, los delirios establecen puentes y proponen una ruptura en la aparente linealidad del intercambio con el Viejo, con la superposición de planos y perspectivas, que se enlazan no cronológicamente sino siguiendo una especie de encadenamiento conceptual que pasa por motivos temáticos: madre-mujer(es)-sexo-juegos sexuales juveniles-amistad-afecto filial (hija)-exilio-falsa amistad-amargura-prejuicios y presión social-viaje-nostalgia-revolución vs. rutina-cuestionamiento del discurso oficial-desencanto, en el primer delirio; y en el segundo: fracasos amorosos-alcoholismo-reprimenda-miedo a lo desconocido y miedo a la vida-vuelta a la presión social-espiritualidad sumergida-vuelta a los fracasos amorosos-mujer(es)-madre, para cerrar el círculo, y salida del delirio con la aparición del padre.

La puesta de Julio César Ramírez y el Teatro D'Dos revisa el texto y, al eliminar algunos pasajes delirantes, resta hondura al trazado del personaje de Muchacho y complejidad a la hora de entender su motivación esencial. La policroma disección del personaje, contradictorio y falible, que exhibe el texto, pierde algunas de las aristas más íntimas y existenciales sobre todo en el cuerpo a cuerpo padre-hijo, con acento en el debate de carácter sociopolítico que ahora se equilibra en una postura afirmativa, en la que, paradójicamente, el pragmatismo conservador del Viejo lleva la mejor par-

te. Así desaparecen o se difuminan muchos de los personajes evocados, los mismos que protagonizaron con Muchacho momentos cruciales de su vida sentimental o amatoria, ahora simplificados en el desempeño de dos actores como una suerte de comodines, y se obvian importantes subtemas de la esfera existencial y amorosa del hombre que, en su crudeza, revelan por contraste la cara más tierna y vulnerable del personaje. Los parlamentos soeces de las Mujeres 1 y 2 —que en su contexto íntimo no pasan de naturales— eran —son— necesarios para caracterizar con elocuencia la falta de plenitud en la vida sexual y emocional del protagonista, que marca también su proyección social y ciudadana.

Esa suerte de simplificación, unida a un trazado poco orgánico de los movimientos, impide el seguro desempeño del actor que interpreta a Muchacho, Gilberto Subiaurt, un tanto excesivo en las risas y en gestos de apoyo que no tienen una clara justificación conceptual. Lo que pudo haber sido un trazado complejo y lleno de motivaciones escénicas se malogra así en una desordenada exposición de movimientos no exentos de soluciones manieristas. A su lado, Héctor Echemendía, un actor de vasta experiencia teatral y últimamente de frecuentes apariciones televisivas, lo resuelve mejor con oficio y construye cadenas de acciones internas que hacen al Viejo creíble en su humano pragmatismo, aunque también sobran algunas de las tantas escenas de intercambio con el gallo, vivo e impredecible, al punto de que a veces distrae al público de la acción principal. Los dos actores que personifican los Delirios quedan en el esbozo esquemático y circunstancial, son sólo muy fugaces personificaciones, y se desaprovecha la efectiva presencia de una actriz novel como Yaquelin Yera.

El montaje elige un ámbito de cámara, un tanto forzado en la amplitud del escenario de la Sala Covarrubias, de muy abierta embocadura y distanciada de la platea —y aquí pudo más el entusiasmo por el lucimiento de la celebración del estreno que la consecuencia con un lenguaje expresivo mu-

cho más apegado a la intensidad de lo íntimo, afín a la obra de Amado del Pino y a la trayectoria anterior del Teatro D'Dos, que seguro hubiera encontrado un ámbito más natural y orgánico en la precariedad de la Sala Alternativa del Centro Cultural Bertolt Brecht.

La escenografía se mueve entre el realismo y cierta perspectiva simbólica. El director emplea como elemento central un recurso ya visto en otra propuesta del colectivo, la torre de taburetes que se arma y se desarma, probada en *La casa vieja*, pero aquí sólo parcialmente eficaz como cita, y una visualidad idílica y anacrónica en el vestuario de los campesinos que contradice el enunciado conflictivo del texto. Si se piensa en cómo se pudiera concretar, a nivel de la visualidad escénica, el mundo de contradicciones que alude el parlamento del padre sobre la realidad de muchos jóvenes del campo, ajenos a la cultura agrícola y cercanos a un estatus que los sobrepasa, la puesta hubiera dado continuidad enriquecida al planteo problematizador que el texto esbozaba y frente al cual los espectadores cuentan con referentes para dialogar.

La música de Sergio Vitier —un consagrado compositor e intérprete, de larga experiencia en la labor para el escenario y la pantalla cinematográfica— fue compuesta especialmente para este montaje y consigue crear momentos de intensa atmósfera, anunciar clímax y distensiones y embellecer el ámbito sonoro de la propuesta. De similar eficacia es el diseño de luces de Saskia Cruz, que sabe iluminar el espacio con sentido dramático, sugiere tonos e introduce coloraturas que refuerzan estados de ánimo y tensiones de la trama.

Vale la representación escénica de *El zapato sucio* como espacio de vida, carne y voz para que un texto que rezuma contemporaneidad y urgencia haya podido iniciar el diálogo con sus espectadores. Lástima que la rica subjetividad de su antihéroe, que sintetiza problemas esenciales tan caros a su contexto, y la diversidad de contradicciones que enuncia, no hayan podido consumarse a plenitud en la materialidad del escenario.

**Vivian Martínez Tabares**

## ■ Tres W (Wilson, Waits y Woyzeck) y una B (Bremen)

La calle se llama Rodeo Drive y está situada en Beverly Hills. Su concepto escenográfico no es tan sobresaliente como la Rodeo Drive 2, emporio de las más caras tiendas de modas y alta costura. Sin duda, un fastuoso pastiche, la versión hollywoodense de una calle comercial europea con su escalera y su plaza pública. Pero lo sorprendente es que a unos pasos, las vidrieras de la tienda Louis Voutton muestran la colección invernal de zapatos, abrigos, maletines y carteras con una insólita firma contigua a la del diseñador: Robert Wilson. Los cicloramas verdes, grises y rojos del escaparate comercial tienen la misma profundidad de los telones de fondo de *Woyzeck*, la pieza creada por Wilson con música de Tom Waits y letra de Kathleen Bremen que —entrenada por el Teatro Betty Nansen de Copenhague— ha culminado el primer festival internacional de teatro de UCLA en Los Ángeles, después de una exitosa gira europea que incluyó, entre otros, Madrid, Londres, Sarajevo y Estocolmo.

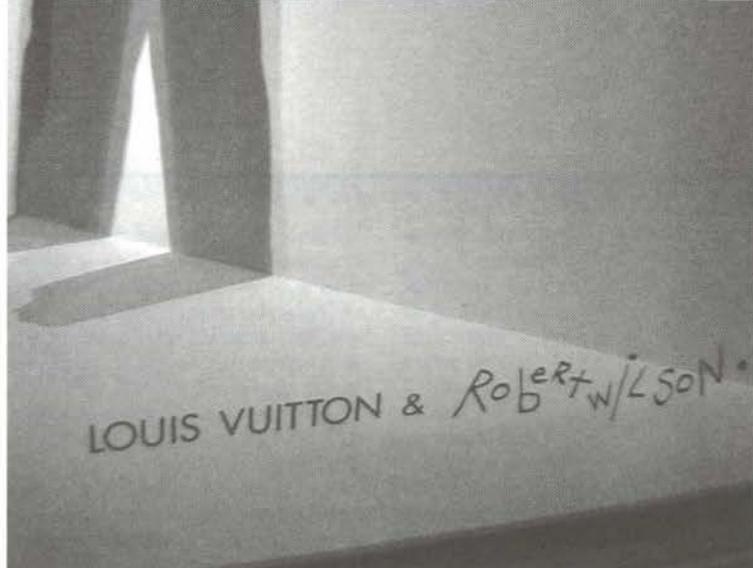
Con su presencia en el Freud, Los Ángeles parece haber roto con la «maldición» Wilson. Fue esta ciudad en 1984 la que promovió su ópera *the CIVIL warS*, cuyos segmentos se realizaron en distintas partes del mundo pero nunca llegó a completarse para el Festival de las Artes de los Juegos Olímpicos. Según Mark Swed, tampoco llegó a feliz culminación una obra comisionada por UCLA junto al compositor Phillip Glass, *Monsters of Grace*, que terminó como un desafortunado film de 3D. Mientras, el director ha realizado gran parte de su pródiga carrera fuera de los Estados Unidos.



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

De la misma manera que los zapatos cuelgan sobre fondos vacíos y son recortados por la luz en la vidriera, la primera sorpresa de este *Woyzeck* «insólito» es un telón que despliega con luces de marquesina su título junto a unas cafeteras típicas de los diseños kitsch de los ochenta que popularizó, entre otros, el grupo de artistas plásticos de Memphis. La segunda, la música de Tom Waits, en rigor, la mitad de la coherencia del espectáculo (si es que algo así puede dividirse en mitades). Y es que la precisión de la iluminación digital y la belleza del color y el movimiento conforman con el sonido un inenarrable cabaret. Mientras sobre el escenario se dibujan siluetas y cuerpos de apariencia escultórica (como en Meyerhold) que remedan el hieratismo de los frisos egipcios o cuelgan elementos geométricos del

constructivismo como efectos creados con la luz, Wilson, como siempre, no «ilustra» el texto o lo romantiza o lo «interpreta» sino que lo expone abierto a un fluir de la conciencia en la que el espectador introduce también una libre e imaginativa asociación de ideas y conceptos. La obra se desarrolla a través de cuadros independientes que crean una especie de encadenamiento onírico, como si el escenario fuese, como deseaba Appia, una «caja de misterios». Obviamente, Wilson integra a sus actores a una maquinaria técnica de alta precisión que funciona como un mecanismo de relojería. Las luces pueden, por ejemplo, iluminar solamente una zona. Y la muerte aparecer en la forma de un spot rojo sobre la mano ensangrentada. En fracciones de segundo, el color se traslada a otra cabeza u otro cuerpo y el actor tiene



que integrar sus movimientos a esta dinámica de juego de ajedrez, de afinada geometría no como una supermarioneta sino quizás como un actor entrenado en los requerimientos de una técnica personal. Sin embargo, el frío cálculo de la estética y el movimiento contrastan con el calor que emana de la música de Waits. Sus canciones evocan nanas, marchas fúnebres o música religiosa. Suenan a fiesta de organillero, a anacrónica opereta. Interpretada en vivo por una orquesta de cámara y cantada por los actores en un intento de «imitar» el estilo ríspido y brusco de Waits, la música es el contrapunto eficaz del movimiento, el elemento que realza la puesta en escena de la luz. Recién acaba de aparecer el disco *Blood Money* con la música del espectáculo cantada por su autor. Abre con «Mysery is the River of the World», interpretada con una desacostumbrada cadencia, con su voz ronca e inimitable que parece provenir de otro mundo mientras una marimba acentúa su aire de circo. Con menos cuerdas y más instrumentos de viento, *Blood Money* recuerda, como se ha dicho, «un cabaret lunático» y es el elemento más sobrecogedor para que el espectáculo sostenga su atmósfera de velada expresionista a lo Wedekind y Kurt Weill.

«Coney Island Baby», por ejemplo, recrea la atmósfera de finales del XIX con una instrumentación minimalista que remite a días de carruajes y damas con sombrillas, mientras Waits le canta a su enamorada. Por su parte, «Lullaby» es la anticación de cuna a pesar de la belleza de su música. La

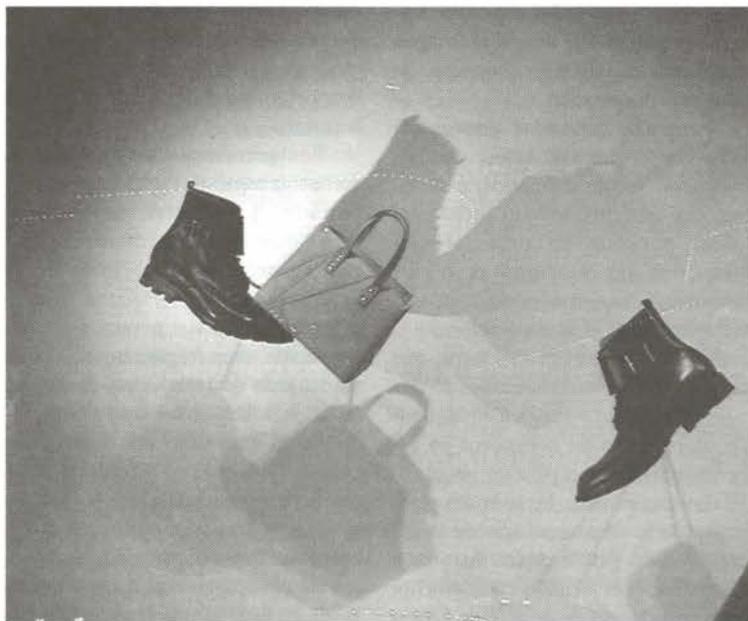
línea que lo abre —«El cielo está rojo, la luna está tarada, papá no volverá nunca»— revela el sentido de las poéticas letras de Kathleen Bremen en las que aparece, a flor de piel, la subversión oscura del *Woyzeck*, la pieza que anticipa tantos antihéroes en los escenarios. El propio Waits define su álbum como una colección de canciones opiáceas como «canciones adultas para niños, canciones de niños para adultos», como una odisea en la lógica del sueño y del absurdo. Nadie consigue una proyección tan auténtica de la emoción y horror, nadie es capaz de alternar de manera tan coherente el lirismo del amor y los bajos fondos en los que se interna, la fragilidad y la brutalidad, el carácter irreversible de la historia.

La música es el elemento más cercano al original, la obra inconclusa del joven Büchner a los veintitrés años que ha sido uno de los caballos de Troya del repertorio europeo. El descenso a la locura de un pobre soldado —como Schveik— que se somete a pruebas médicas inverosímiles para mantener a su amante y su pequeño hijo y mata por celos, se ha convertido a lo largo del tiempo en una metáfora viva de la locura en tiempos de brutalidad y explotación y ha sido el emblema de una verdad que han abrazado los naturalistas y los expresionistas. No es difícil imaginar por qué se la ha apropiado el teatro posmoderno de Wilson. Sociodrama poético o crítica social, la obra de Büchner contiene casi todos los elementos para que Wilson la «narre» a su manera, sin respetar la lógica aristotélica, como una fantasía, de

acuerdo a la versión de Wolfgang Wiens y Ann Christin Romemen (Wilson dirigió en 1993 *La muerte de Danton* y planea hacer *Leoncio y Lena* con el iBerliner Ensemble!). Pero es la sordidez de la música la que nos hace bajar a los fondos oscuros de esa alma atribulada y encontrar al maldito y pobre poeta Büchner en las estridencias o el lirismo del dúo de María.

La escenografía —concebida con elementos mínimos y fácilmente transportables— tiende a la abstracción. La casa de Woyzeck es una armazón transparente y en ocasiones el escenario está poblado de elementos que son como el resultado de una alquimia propia de «cultura» teatral: Appia, Kandinski, Mondrian. También existen otras figuras, como flechas para delimitar espacios, sillas de formas extrañas (se sabe que las sillas forman parte inseparable de su obra desde *The Life and Times of Sigmund Freud* y que el autor las colecciona) y otros elementos geométricos en un ambiente de feria. El montaje alcanza la perfección a través de una fría «deshumanización» (el distanciamiento de Brecht o la convención conciente de Meyerhold) tiene, sin embargo, el elemento oscuro e iluminador del Büchner original, transido en la música de Waits con sus melodías deformadas o esas simples tonadas que ridiculizan la angustia, el amor o la épica.

La puesta abre con un carnaval. En el ambiente de feria hay figuras con zancos, gigantes y enanos en grotesco ambiente de cuento de hadas, así como un pequeño mono mecánico extraído de algún circo primitivo. Y los elementos esenciales de su estética de aprehensión del tiempo se aprecian de diferentes maneras: el uso de la cámara lenta, los saltos temporales, los silencios, las voces aceleradas, la representación del mundo interior. El soldado Woyzeck (Jens Jorn Spottag) realiza unas atléticas carreras en el lugar desde donde corre sin avanzar. Y el resto de los actores daneses se ha ejercitado en el trabajo de conjunto con admirable desempeño. María (Kay Brüel), la atribulada amante del solda-



do, espera con cuchilla cerca de su garganta mientras que una luna semicircular cae sobre el escenario rojo. Los colores brillantes contrastan con la atmósfera de uno de los dramas más oscuros del teatro contemporáneo. El lenguaje de Wilson depura en todas sus gamas la posibilidad del color y la luz como un absoluto. Esta precisa y pensada ejecución le otorga una belleza lejana y como una inaccesible distancia, a veces de lápida mortuoria y otras, de fiesta popular. Los estilizados y congelados trajes evocan los cabarets de los veinte y la liturgia y los frisos egipcios en la misma operación de magia.

Mucho se ha escrito sobre la estética de Wilson y cómo este creador nacido en Waco, Texas, ha sido capaz de ampliar el vocabulario del teatro y creado imágenes más allá de las convenciones tradicionales, pero sobre

todo, esencialmente internacionales. Sus puestas en escena y su estilo escenográfico han cautivado a públicos de muy diversas latitudes y su trabajo encontrado colaboradores en muchos lugares del planeta. Al mismo tiempo, su centro cultural Watermill es un intento de «academia» a la manera de Brook, Susuki o Eugenio Barba. Después de ver este espectáculo, el segundo que puedo ver de Wilson (vi un fallido *Don Juan*, en Madrid), sin embargo, creo que los conceptos con los que se ha caracterizado su trabajo son vagos y las etiquetas, sin duda, erróneas. El *Woyzeck* se me emparenta, si cabe alguna asociación, con el experimento surrealista: el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas es la más cercana comparación ante el despliegue inaudito de los elementos escénicos, las aparicio-

nes inesperadas, la sucesión de imágenes deslumbrantes. El texto se ha vaciado del contenido primigenio pero se ha convertido en algo mucho más perturbador que la simple historia o la fábula. Un teatro que apela a los sentidos y a la espectacularidad. Ahora comprendo el estupor y el deslumbramiento de Louis Aragon ante *La mirada del sordo*. El director no tiene intermediarios, está sólo con la materia teatral, puede reunir elementos heterogéneos y ordinarios, mostrar la realidad invisible de las cosas y transformar la caja cerrada en una experiencia de libertad. El escenario de los espejismos. La linterna mágica del mundo.

**Rosa Ileana Boudet**

## ■ La magia desnuda del extraño circo de las pompas

En las últimas décadas del siglo xx se insiste en llamar al teatro de títeres teatro de figuras y de animación plástica visual. Así el propio títere, representando un rol o imagen metafórica, adquiere otra connotación en la posmodernidad.

Junto a las conocidas técnicas clásicas como guantes, hilos, varillas, máscaras, sombras, mixtos, aleaciones, coexiste otro mundo audiovisual influido por el uso de nuevas tecnologías: son las marionetas pixels automatizadas, los animatronics y la luz animada en el espacio abierto a la manera de un Jean Michel Jarre, que caracterizan nuevos materiales en una nueva ductilidad y lógica formal, donde un universo de conceptos se subordina al discurso plástico visual.

En este sentido, los teóricos plantean que la desintegración de la escuela realista y de la clásica estructura dramática, han incidido radicalmente en la apreciación de un arte de figuras eminentemente visual que se libera del modelo conocido del teatro de actores. Es de escena surrealista y se renueva constantemente desde la ritualidad del animismo y la fe de la entrega total humana, pudiéndose avivar por cualquier poder energético, ya sea fuego, vapor, automatización o electricidad, con historias que no tienen por qué ser el elemento fundamental constitutivo de la representación. Necesariamente hoy también asistimos al cambio de las reglas asistemos al cambio de las reglas perceptivas y analíticas del arte que incorpora nuevos medios expresivos, y a otro actor de existencia real, artificial y metafórica.

El análisis semiológico del teatro de figuras permite valorar el grado de artísticidad entre arte y artesanía, valora la importancia de la manipulación que tiene que ver con el uso inteligente de la técnica, de la forma mecánica y la habilidad del hombre convertida

en poder. En otro orden se ve la animación, que es la trascendencia abstracta del movimiento. Si es mágica la vida del títere o de la figura, sin remedio nos ata, nos obliga a la empatía, a creer en el juego de la ficción. «Nos da la oportunidad de aspirar al mundo de la poesía».

Recientemente visitó Cuba la compañía española Pep Bou con su espectáculo *Bufaplanetes* —soplar planetas o globos inflados en catalán. La inusual representación ocurrió en el Teatro Mella de la Habana, y digo inusual porque sus personajes protagonistas eran frágiles burbujas que se debatían entre la vida y la muerte en un sencillo hábitat teatral.

En el escenario una mesa y un biombo, a él llega un actor, una especie de clown comodín que humedece el espacio. Tras su rutina, que exacerbaba realismo y cotidianidad, de enorme simpleza aparente, surge una desconocida espectacularidad visual. ¿Teatro? ¿Circo? Aún no lo sabemos, tal vez se trate de una exhibición excéntrica que está más cerca de los *record Guinness* que de una convención teatral. Pero, pienso, es mejor evitar especulaciones y continuar el camino de la percepción del objeto. Se ilumina un laboratorio común, con vasijas repletas de agua densa, cilindros como varillas, y otro actor, cual sabio alquimista, comienza a hacer burbujas, simples pompas en un rito artesanal preciso que no da tregua a la equivocación.

Las esferas nacen, suben, flotan y todos, absolutamente todos, somos niños otra vez. Nos sujetamos fuerte a ellas, a un mundo fantástico que parece perfecto, no queremos que mueran, no queremos morir. Pero nada es infalible, ni en el teatro ni en la vida. ¿Es este otro teatro de figuras?

La historia teatral, por supuesto, nace de la cotidianidad del laborato-

rio. La espectacularidad de la fusión de medios expresivos muy simples, de la luz, del color, de la música y de pompas de jabón. Son historias visuales en tiempos relativos sin pretensiones narrativas, sin historias reales, consecuentes o acostumbradas, que se complejizan en la medida que el hombre complejiza su acto malabar.

La danza de las burbujas es como una pantomima extraña de objetos volátiles y es una especie de improvisación controlada donde los puertos están preconcebidos. Nacen las burbujas de la energía del actor, del entrenamiento que permite la dosificación del aire y el humo. Las pompas chicas se agrandan o se funden, cambian de color o toman dimensiones no esperadas. Evidentemente los actores manipulan con su fuente de poder, no son figuras titeristas movidas en función dramática según la tradición, pero esas pompas transparentes que aparecen y desaparecen constantes, manteniendo relaciones dramáticas vivas, plantean un fuerte conflicto de orden químico, dramático y existencial.

La lucha del personaje hacedor por mantener su fruto contra el tiempo y el espacio vitaliza una fuerte tensión, valoriza una relación conflictiva entre el hombre y lo efímero, pero sobre todo trae a primera instancia la condición trágica del teatro y del hombre, porque el suspenso del drama de la muerte también es garantía de una fábula y revalida al teatro más teatral.

Pep Bou, actor mimo que viene de la década del setenta, arquitecto y apasionado de las artes plásticas, de los espacios efímeros y de la ductilidad de las formas, comenzó esta experiencia en 1982, al plantear una forma teatral basada en la elaboración de pompas de jabón como entes dramáticos de plena efectividad escénica. Viendo su poesía visual y dramatismo



## ■ El vuelo del Tocatoro

«**T**ocatoro: ave del orden de las trepadoras, que vive solitaria en los bosques de Cuba». Diccionario manual e ilustrado de la lengua española.

Durante años la escena cubana ha estado privada del género musical. Me refiero a él no como una suma de bailarines, cantantes, actores y músicos que se unen ocasionalmente, sino al género como tal: creadores y artistas que se propongan desarrollar esta faceta tan cercana a las raíces mismas del teatro cubano y de la cual poseemos una riquísima tradición y no pocos títulos relevantes.

Las razones de la inexistencia del teatro musical en nuestros tiempos se deben básicamente a dos factores: la inviabilidad de asumir económicamente producciones de este corte, dadas nuestras dificultades económicas, y los frecuentes cuestionamientos al género por parte de algunos sectores especializados.

El musical es, ciertamente, costoso; requiere de muchas personas sobre el escenario, y detrás de él (tramoyistas, vestuaristas, luminotécnicos) infinidad de trajes y accesorios, telones y utilería, partituras e instrumentos, que hoy día es casi imposible asumir, salvo que dispongamos de alternativas de cooperación económica. Después de la década del noventa, con el cierre del Teatro Musical de La Habana y la desaparición del proyecto artístico que lo sustentaba, sólo casuales puestas han asumido, de manera aislada y espontánea, los riesgos del género, no siempre con felices resultados. Antes, al menos en la capital, tuvimos el espacio ancestral y mítico del teatro Alhambra, Consulado y Virtudes, que después de ser cine se convirtió nuevamente en sede de las producciones cubanas como *Pato Macho*, *El solar*, *Esto no tiene nombre*, *El caballero de Pogolotti* e internaciona-

les como *Mi bella dama*, *La corte del faraón*, *Vida y muerte Severina*, *Sueño de una noche de verano*. Pero también estaba el Conjunto Nacional de Espectáculos, que originó la ópera-son que tuvo en Alejandro García «Virulo» su mayor cultor y descubrió capacidades insospechadas en artistas de diferentes manifestaciones (recuerdo en especial a Sara González como actriz cómica); o los casos de compañías teatrales que asumían el desafío con gran calidad, como la Rita Montaner (*La pérgola de las flores*), o memorables títulos como *Tía Mame*, *La vuelta al mundo en 80 días* o *Hello, Dolly!*, por sólo citar algunos hitos.

El carácter integral del género musical exige que el intérprete sea actor, cantante y bailarín como mínimo, pues también requiere de la pantomima, del circo y de un largo etcétera. Esto lleva a que no siempre podamos contar con un actor «excelente» que sea a la vez «excelente» cantante o «excelente» bailarín, y tengamos que recurrir a un intérprete que pueda hacerlo todo «con dignidad». Esto, que es un código que debe asumir quien pretenda analizar el género, ha sido mal interpretado por un importante grupo de especialistas que a ultranza defiende la pureza del dramático (¡cuánto se criticó la dicción de Marianela Boán en *Gaviota* o *La carta!*), pero perdona la falta de destreza kinética o la pobre afinación cuando un teatrista asume el reto del musical, o cuando se amplía hasta lo infinito la «dramaturgia seria» para justificar el empeño, por demás siempre agradecido. El comediante musical (término acuñado pero inexacto) es un artista integral, como los de la *Commedia dell'Arte* o los bufos cubanos (todas las obras de Covarrubias terminaban con una

«rumbita») y esta integralidad no pretende la especialización.

«En la variedad está el gusto», es una máxima popular no muy académica... pero verídica como un templo. Disfrutar de un buen Hamlet o una excelente Abigail Williams, una brillante Giselle o un soberbio Ícaro, una sublime Butterfly o un dramático Payaso es estimulante; pero también de una Luz Marina o un Anselmo, una Madre Coraje o un Galileo. Del mismo modo, una Elisa Doolittle o un Pedro Navajas pueden ser brillantes, aunque por separado no lleguen al si bemo o no alcancen el máximo *split*: en el género musical el conjunto es lo primordial.

Así, con la falta de un espectáculo musical con los conceptos de hoy en la escena cubana, de momento, sin un referente cercano, llega un reconocido bailarín cubano de ballet con una propuesta teatral... y todos lo identificamos de inmediato como «coreógrafo». Asistimos al teatro condicionados para verlo en su faceta interpretativa de grandes héroes románticos o personajes de leyendas... y encontramos un guajiro cubano que, con una maletita de cartón, arriba a una ciudad marginal, recurre a la adivinación afrocubana y desafía al «bárbaro del barrio» quien, finalmente, lo reconoce como su «ambia» y luego, a escondidas, ensaya los códigos de su ex adversario. No falta el pasaje amoroso y una lidia entre «aseres» a tumbadora limpia, un «almendrán» que recoge a la multitud y el guajirito que retorna para recordar «la manita blanca que le dijo adiós» en el bohío campestre.

La audiencia de pie, las llamadas reiteradas a saludos, los gritos enardecidos y los aplausos sin fin anuncian el éxito de la puesta. Cuando cae el telón comienza la reflexión: ¿qué acabamos de presenciar?, ¿es un ballet o

un show musical?, ¿a qué se parece?, ¿qué hizo el famoso bailarín con su reconocido virtuosismo?, ¿ganamos o perdimos en la batalla?

Todas estas y muchas más interrogantes se hicieron los asistentes al espectáculo *Tocororo*, *fábula cubana*, escrito, coreografiado y dirigido por el primer bailarín Carlos Acosta en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana el pasado febrero. Las expectativas de ver a «Junior» como coreógrafo eran suficientes para no perderse el acontecimiento. La sorpresa de no estar en presencia de un ballet propiamente dicho fue la primera interrogante despejada. *Tocororo*... no es únicamente una pieza danzaria, es un verdadero espectáculo, y un espectáculo musical con todas las de la ley. La pieza de Carlos Acosta es su visión del musical, con elementos de lo que hoy se hace en el género en Londres y New York (las mecas) y que recorre el mundo a precios exorbitantes y a teatros *sold out*. La intención parece haber sido liberar una idea ingenua del creador, para brindarnos un ejemplo de las potencialidades que nuestra cultura tiene para realizar empresas que compitan en ese exclusivo mercado, no sólo por lo que de mercantil pueda tener, sino por lo mucho que de cultural puede llevar consigo.

Poseemos maravillosos bailarines, inigualables músicos, actores de talla mundial: ¿por qué no asumir el género, con todo y sus riesgos? Entonces habrá que analizar *Tocororo*... como un espectáculo musical y no como una simple obra coreográfica. Tendremos que perdonar lo *naïf* de la anécdota, los cabos sueltos, los conflictos no resueltos, como pecados originales en el surgimiento de un Carlos Acosta-creador, pues haberlo revelado como bailarín de rumba, haber visto actuar a músicos de calibre, haber hecho cantar y declamar a Danza Contemporánea de Cuba, haber visto bailar en *dedans* a Verónica Corveas y haber descubierto a Alexander Varona como un verdadero comediante musical es, por sí mismo, un gran acierto.

Si bien los recursos usados por Acosta no son, ni con mucho, nuevos en el teatro musical, hay toda una generación de cubanos que desconocen el género y, mucho más, lo que está pasando ahora en el mundo. Este es otro logro de *Tocororo*...: traernos la actualidad con nuestro propio talento y nuestra propia historia.

Una idea sencilla, con matices autobiográficos, muestra las desventajas de la migración y del poder de adaptabilidad a medios diferentes, sobre todo cuando es criterio generalizado que esto trae más convenientes

que inconvenientes. Como ave trepadora, el Tocororo niño, solitario en el bosque, se encuentra inseguro, repudiado, discriminado en la «civilización» urbana, con sus rascacielos, sus autos, sus letretos lumínicos y sus riesgos de sobrevivencia. El debate entre el progreso, la nostalgia, el temor al cambio, la suerte y el amor, constituyen la base sobre la que se alza este espectáculo dinámico, vital, juvenil y contagioso.

Por supuesto, la danza es el lenguaje predominante en la pieza, con prioridad para las escenas de grupo, aunque con fuertes solos y un delicado *pas de deux*. Sin embargo, lo coreográfico presenta recurrencias en los movimientos y cierto afán efecista en los saltos y los giros, que se reconcilian en el dúo Tocororo-Clarita. Hay ligeros préstamos de Balanchine y Gades, pero ni molestos ni calificables como copias, pueden tomarse sanamente como comprensibles. El duelo entre Tocororo y El Moro, lo grado con gracia y rutilante virtuosismo, queda sólo en el plano físico dentro de una trama poco desarrollada, debido a la falta de enlaces entre escenas, del mismo modo que resulta fortuita —por idénticas razones— la batalla entre los grupos que, por su fuerza e impacto, bien podría cerrar el primer acto de una posible ampliación de la obra a dos.

La calidad de los intérpretes no deja lugar a dudas: Acosta, contenido y brillante, muestra por igual perfección danzaria y corrección dramática; en su debut escénico, el niño Yonah Acosta promete seguir los pasos de su tío; Verónica Corveas demuestra estar capacitada para empeños similares o mayores en breve plazo; mientras los bailarines de Danza Contemporánea de Cuba, como un protagonista más, confirman pertenecer hoy a uno de los colectivos más bien dotados del panorama dancístico nacional y mantienen las tradiciones de aquellos que otrora asumieron proyectos como *Yerma* o *Del amor*



FOTO: XAVIER CARVAJAL

y la guerra. Pero es Alexander Varona quien demuestra que un rol secundario puede convertirse en protagonista: reconocido primer bailarín folclórico y contemporáneo, Varona se expande al canto, al gesto, la excelencia del porte y las demandas actorales, para realizar una labor que lo trasciende como un verdadero *showman*.

Análisis especial merece la aparición de Hilda Oates como La Santera. Notable actriz, dotada de una voz y una presencia privilegiadas, el *tempo* de la Oates contrasta por lo lento con la dinámica general de *Tocororo...*, a veces de manera contraproducente. No obstante, en sus dos breves intervenciones, su figura imperial de sacerdotisa afrocubana se agradece siempre, pese a paradas e indecisiones.

Sin embargo, el trabajo dramático no parece haberle interesado mucho al autor-coreógrafo-director: la historia, bien explícita, parecía bastarse sola y no estar necesitada de desarrollar conflictos, elaborar fábulas, enlazar acciones, fabricar puentes que condujeran a una historia bien contada. Si bien el musical admite algunas inexactitudes de este tipo en aras del todo músico-vocal-danzario, la elaboración dramática en *Tocororo...* se queda en la exposición y lo supuesto. La obra requiere una profunda asesoría en este sentido, no para suprimir de modo festinado, sino para ampliar, concatenar, justificar, convertir esta suma de escenas secuencialmente enlazadas en una verdadera pieza teatral. La rudimentaria historia del mendigo convertido en príncipe, un poco su propia historia, es narrada con linealidad, sin rebuscamientos o vericuetos, pero está necesitada, repito, de una revisión dramática.

A pesar de ello Acosta, como autor, demuestra energía e imaginación, va más allá de una mera sucesión de pasos y enseña con valentía la imagen un poco estereotipada, pero real, de un sector poblacional que convive en nuestro medio, que se transporta en el «camello», que desafía los apagones para terminar la data del dominó, y que —aunque la élite lo evite— está ahí presente, a veces detrás de la puerta cerrada de la propia élite. Este

otro rostro del cubano, muy explotado por la propaganda foránea, pudiera ser agresivo, pero no podemos darle la espalda. A Acosta le resulta natural y no pone reparos en asumirlo como una realidad a enfrentar.

Un elemento vital en el género musical es, por supuesto, la música. A Miguel Núñez se le conoce como notable pianista, pero también es un notable compositor, que en esta ocasión recurrió a préstamos como las batucadas brasileñas. Pero en puridad, ¿por qué reprocharle la apropiación de la música del Brasil para un espectáculo cubano? Algo que borra *Tocororo...* es, precisamente, la ortodoxia químicamente pura del cliché y de la identidad oficial: el teatro suele ser el reflejo de la vida, pero no la vida misma, y las influencias de la música latinoamericana permiten validar digresiones de este tipo, sin llegar a engendros a lo Carmen Miranda, que no es el caso. El mano a mano de Drieser Durruthi y Diesmer Hechevarría es otra muestra de lo que pueden hacer los artistas cubanos en el género, pues no sólo muestran sus dotes musicales, sino una disposición actoral en potencia.

Salvatore Forino se ocupó de los diseños de escenografía y vestuario. Vestir al cubano con guayabera o al joven ciudadano con *jean* pudo haber dado una imagen simplista, lo que evitó Fiorino con un vestuario más cosmopolita y toques de realismo que, sobre todo, no interfirieran el movimiento. En los telones, las palmas las gana el de boca, de impresionante realización, mientras que el de fondo urbano jerarquiza demasiado los textos y recarga la mano en imágenes que atiborran la visual, con interesantes soluciones para los rompimientos. Las luces, del maestro Carlos Repilado, exhiben un carácter de personaje a tono con lo que se hace hoy día en los escenarios del gran musical, y que él conoce a la perfección.

El mensaje de *Tocororo...* va más allá del simple planteamiento expresado en las dos interrogantes del programa de mano: ¿qué tan importante son las aspiraciones de *Tocororo*?, ¿vale la pena pagar tan alto precio? Si bien los objeti-

vos argumentales de Carlos Acosta como autor están en sus experiencias con el desarraigo y alcanzar la fama lejos de sus raíces, trascienden en la puesta por la puesta misma. Primera experiencia en un género que no tiene referentes contemporáneos en Cuba, *Tocororo...* evidencia lo lícito de mezclar en un país que nació mezclado: que puede un excelso bailarín de ballet incursionar en otras facetas del arte (ya George Balanchine lo demostró al crear coreografías para los elefantes del Ringling Brothers Circus y Julio Bocca centralizando *Fosse* en Broadway); que un percusionista interprete con su aire elemental y sincero, además de con sus tambores con su hacer y decir; que la danza contemporánea no sirva sólo para expresar conflictos existenciales sino también mostrar la desventura y la cotidianidad; en fin, que se borren las barreras estancas de los géneros.

El alto precio que ha pagado *Tocororo*, *fábula cubana* en nuestra escena es, precisamente, el de la libertad que puede encontrarse en la soledad de los bosques de Cuba, pero también la de encontrar formas nuevas para tiempos nuevos. Más aún, que se supriman los límites que separan la danza y el teatro enfrascado en formas cerradas, que sólo pueden limitar la imaginación, esa trepadora ave que, como el *tocororo* cubano —a pesar de ser nuestra ave nacional— muy pocas veces vemos.

Como *opera prima*, *Tocororo...* tiene aciertos y desaciertos, cosas cuajadas y otras por cuajar, ajustes y análisis que el propio autor habrá restañado una vez que la pieza cerró su ciclo cubano. El hecho demostró muchas cosas más allá de la inocente fábula cubana. La verdadera «fábula» radica en que podemos revivir el teatro musical, darle aires de tercer milenio, borrar la naftalina que corroe los conceptos arcaicos del viejo vodevil y hacer que reviva este género en Cuba. Por sobre jaulas y cazadores, ¡que vuele el *Tocororo*!

**Ismael Albelo**

## ■ Gente de su talla

I

Con el unipersonal de nombre *Gulliver*, basado en la novela de Jonathan Swift, Jorge Ferrera, como director-actor, y la productora Diana Risco convocaron a diversos viajes. Esto aconteció en el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba durante las primeras semanas del mes de febrero, y un día de marzo del 2003, a propósito de la temporada de Teatro El Puente.

...vela de cera, pluma de pavo y tintero (esto es, siglo sin computador), mesa y silla torneada, traje de dormir con mangas largas (esto es, lugar con temperaturas frías por excelencia), entre otros elementos, diseñan el *environment* y su lenguaje escénico, diseñan la geografía y la época que habita un viejo (lo sabemos por los signos corporales) que escribe sus memorias (lo indican sus acciones y las palabras). Pero contrapuntea con el lenguaje de ese *environment* el que el viejo, con la pluma de pavo, a ratos llevada hasta el tintero, escriba en el aire; contrapuntea lo que debió ser acto silencioso, pensado e impreso, y que ahora se pronuncia en voz alta: ...nos embarcamos el 4 de mayo de...

El *cómo* del *environment* se torna información de una naturaleza (escondiendo la teatralidad) y el *como* de las acciones del personaje, información de naturaleza otra (mostrar la teatralidad). De esta doble presencia el *cómo* donde se acentúa el *mostrar* guía la lectura (lo confirma la regularidad de su presencia en las escenas que le siguen a este prólogo). De ahí la frontalidad, la arquitectura dramática de este espectáculo.

Pero también tendríamos que aceptar que la extroversión del espec-

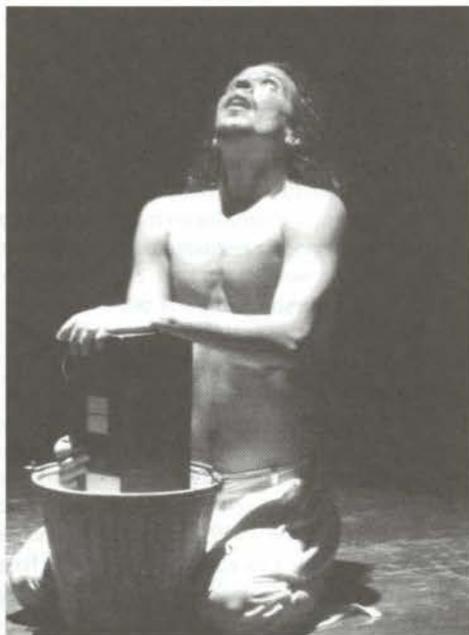
táculo tiende a contenerse, a privatizarse. Pues la frontalidad del discurso, independientemente de los intervalos donde cede y se torna oblicuo al relacionarse los personajes de la ficción entre sí, nunca llega a disipar la niebla que media entre el espectáculo y el espectador. No se pretende la ilusión, es cierto. Se hacen visible las convenciones teatrales, el juego, es cierto pero...

Un solo actor y diferentes personajes. A veces uno tras otro. A veces uno sobre otro, simultáneamente: en el cuerpo, un personaje (*Gulliver* atado), en la voz, otro u otros personajes (un liliputiense, o el murmullo de un ejército de liliputienses subiendo por el pecho de *Gulliver*). Un solo actor y diversos cambios de perspectiva: unas veces narran los personajes (los diferentes personajes), otras el actor (con textos, con sonidos onomatopéyicos). Pero siempre se narra desde, en o hacia una situación escénica.

Tal vez de esos raros «movimientos»: de ese esconder a plena luz, de ese acercar desde la distancia, nazca la encantación que produce esta propuesta escénica. Encanto, tal vez, también propiciado por el juego de hacer nacer del *pasado* los viajes a la *metafora*, o las *metáforas*; esa(s) con la(s) que se puede explicar, definitivamente, la realidad *presente*.

Desde que Jorge Ferrera izó las velas imaginarias alejándose de la escena-prólogo, cuando comenzó a

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



adentrarse en el mar de las historias de los viajes, justo cuando después del naufragio arribó a las playas de Liliput; cuando comenzó a adentrarse, compulsado por los rigores de las propias historias, en el mar de las convenciones teatrales (acentuándolas, llevándolas a un primer plano) hizo posible al espectador la *lectura de varias historias paralelas, simultáneas*: la de la fábula (con sus viajes) y la de los lenguajes de los que el actor se apropia para contarla (los viajes teatrales). También propició, a los espectadores avisados, reconocer en el espectáculo su propia biografía. Ferrera, como *Gulliver* ha estado viajando. Ferrera, como *Gulliver* ha estado encarcelado. Ferrera, como *Gulliver*, ha estado a merced de gente diferente de su talla.

## II

**Jorge:** Cuando estuve en la cárcel me dije: después tengo que hablar de esta experiencia y transformarla. Desde entonces supe que quería hablar de la libertad espiritual. Empiezo a leer y a leer para ver de dónde partir para... Ya estaba por *La Divina Comedia*, por *Fausto*, por *Sidharta* de Hesse, hasta que una noche, estando en Colombia, leo a Gulliver y dije: ¡Esto es!

Siete años después que Defoe publica el *Robinson Crusoe* es que Swift publica *Gulliver*. Lo común a ambos personajes es que nacieron en el siglo XVIII y viajaron por océanos de tinta, celuloideos y gestos, impulsados por las corrientes del éxito, hasta nuestro siglo XXI, y llegaron convertidos en mito. Hasta el naufragio y la pérdida de los compañeros de navegación le es común a ambos personajes, pero después del primer contacto con «lo otro», allende el mar, ambos tuvieron historias distintas: literaria y conceptualmente.

*Gulliver*, moldeándose en mil versiones, en mil traducciones: literarias, filmicas, etc., toma cuerpo teatralmente, desde 1999, en Jorge Ferrera y su arte. Los cubanos que asistieron a las presentaciones salieron convencidos de que esta obra hablaba por ellos. Así también, refieren las crónicas, sucedió en Colombia (donde se estrenó, donde comenzó su viaje este espectáculo). Así sucederá con espectadores de otras latitudes porque sigue transfundiéndose en este espectáculo la sangre del original literario: por una parte los «rituales del poder» que al reproducirse en un mundo pequeño o grande, se subrayan absurdos e hipertrofiados; y por la otra parte la imaginación y la fantasía desde donde se cuentan estos mundos posibles.

Lo cierto es que esta apropiación teatral no destaca la línea de la fantasía, aunque ella subyace, obviamente. Quizá esta lectura del mito, esta actualización del mito, lo acerque al original literario. El espectáculo teatral, como el libro *Los viajes de Gulliver* de Swift no es, en absoluto, para niños. Al destacar la línea política, la sátira

de la fábula y la utilización de diferentes códigos y lenguajes teatrales, entre otros rasgos, hace pensar que no es un niño el receptor ideal para el que ha sido diseñado este espectáculo, aunque tampoco se excluye la posibilidad de que estos puedan disfrutarlo. Y de hecho Jorge Ferrera se hace acompañar, e incluso en algún momento se le sienta en las piernas, de un espectador singular: una niña. Niña que al final saluda junto al actor, haciéndola parte de «lo que hay que leer».

Por la presencia de la niña, justamente, no ha de faltar alguna persona que, de poder, desea suprimiera algunos momentos de este espectáculo (como fueron y siguen siendo suprimidos algunos pasajes del original literario); aquel, por ejemplo, de la desnudez total dilatada en el tiempo. Sin embargo, esa desnudez y su dilatación hace al espectador cruzar un puente. «Asumimos el teatro como una forma de conocimiento, como una travesía de un

extremo a otro. Existen zonas oscuras, existe el riesgo a caer del puente; es un verdadero viaje», escribe Ferrera en el programa de mano. Del otro lado, al final del desnudo, está una posible idea donde descansar: «tendrás, cuando la permanencia en un *status quo* ponga en juego tu libertad, que salirte sin lastre, como viniste al mundo, sin apegos, listo para renacer. Y dar pasos, y caminar y correr». Y esto de seguro lo ha de entender, justamente, un niño.



«El cuerpo de Gulliver se erige desnudo en el horizonte y se entrega feliz a la marea de las nuevas ilusiones...» Halaix Barbosa. (Nota del programa)

**Jorge:** No quiero perder la mirada del niño, la capacidad de asombrarme. Y quiero reconocermé en la humildad.

La niña y Jorge Ferrera, de seguro, tienen la misma talla.

### III

La tensegridad (los países mágicos), propuesta por Carlos Castaneda en sus libros, propiciaron el soporte espiritual del cuerpo físico que tiene este espectáculo. He ahí su identidad.

Narrar teatralmente la fábula de Gulliver es una empresa con alto grado de dificultad: por las variaciones topológicas, por el número de personajes, por las disímiles proporciones físicas de esos personajes, por las relaciones entre esa disparidad de universos.

Sin embargo, las convenciones, las soluciones escénicas de esta propuesta hacen transparente la estructura del espectáculo: prólogo, viaje al país de los pequeños, viaje al país de los grandes, epílogo, y los códigos escénicos elegidos para narrar las perspectivas de lo grande, lo pequeño, lo normal, además de ingeniosos, organizan la exposición: Los liliputienses son muñecos de madera en miniatura cuando en el actor «está Gulliver» y cuando en el actor «están los liliputienses» (sólo uno de los liliputienses por vez) el actor coloca en su nariz la nariz roja de los clowns. Cuando se llega a la tierra de los gigantes ya Gulliver también es un muñeco de madera (aunque de proporción diferente a los muñecos de Liliput). Pero estos códigos y su utilización necesitan ser revisados para hacer también transparente la exposición y la progresión de la fábula. Existen códigos cruzados, traicionados.

Juegos de escritura perceptible en este relato escénico, entre otros, son: el sentido que se completa al final de la frase, o al final de una secuencia de acciones o en la próxima escena; las traducciones escénicas por equivalencias, la simultaneidad, tridimensionalidad (*flores de recursos* que puede encontrarse, brillando, también en otros *jardines*: en el Teatro Oriental, en la dramaturgia de Brecht, etc.).

Y al laboreo de la concreción escénica se le juntó a Ferrera, en La Habana, Alfredo Ramos diseñando eficazmente la dramaturgia de las luces.

### IV

Partituras con trazos y tallas diversas. A ratos subraya la codificación corporal, a ratos la codificación textual. Subpartituras en correspondencia con estos «ratos». El actor-director, en función de la fábula, entra y sale de distintas culturas teatrales. A ratos las entremezcla.

Definitivamente estamos frente a un actor inteligente que realiza su escritura escénica, no sólo usando como instrumental su vasta cultura técnica sino, además, haciendo posible a través de su escritura la lectura de diferentes capas de historia teatral, el recorrido de la escritura escénica, al menos durante el siglo XX en Occidente.

Muy a propósito se extravía la caracterización de Gulliver viejo, aquella del prólogo, aquella del epílogo, *para oír al actor, para verlo convertirse el mismo en la voz narrativa*. Pero la conciencia de que narra no le limita, y se compromete con la emoción de sus personajes y con la suya propia.

La técnica del clown, la del trabajo con máscaras, las danzas kathakalis, etc., pasaron de entrenamiento a lenguaje escénico. Las técnicas «hablan»: la técnica clown, utilizada para los habitantes de Liliput, orienta el punto de vista: *de este absurdo nos reiremos todos* (de ahí

que entendamos cuando Jorge comenta: «tengo que hablar de mi experiencia en claustro, pero nada desgarrador»); la utilización de las máscaras nos comentan sobre..., etc. Y dicen más, dicen sobre las culturas de donde provienen, de los mapas de donde han caído, haciéndose testigo, patente, de los viajes de Gulliver «por las indias orientales y por las indias occidentales», de la peregrinación de Jorge Ferrera por el mundo: Colombia, Rusia, Venezuela, Ecuador, Suiza, Angola, Portugal, Francia y España y otras peregrinaciones que presumimos no espaciales.

### V

**Jorge:** Autobiográfica, sí.

**Jorge:** No hay nada grande o pequeño a no ser por comparaciones. No debe existir abuso ni físico ni intelectual.

**Jorge:** «A mi padre por haberme enseñado... A mi mamá por su sensibilidad... A los viajes. Al vivir solo porque también viviendo solo, aprendes».

**Jorge:** He estado en contacto directo con la naturaleza y esa es la mejor fuente de conocimiento. Y uno no deja de trabajar con el ego de uno. Diariamente, siendo inflexible con eso. Cuando me pasan cosas malas digo: me alegro, te ha pasado esto porque te dormiste, o... Trabajando con uno mismo, de ahí me alimento. Seguir tú solo, buscando, con cierta sistematicidad, con disciplina.

Quien tiene la suerte de conocer a Jorge Ferrera puede confirmar que la belleza de la integridad lo caracteriza, que es preciso y libre a un tiempo, que respira con armonía. Es como si tuviera la protección de algo o alguien, es como si supiera a dónde va. Por ello, citando un proverbio oriental, la multitud siempre le ha de abrir el paso.

Quién conoce a Jorge sabe que la talla de Gulliver es su talla.

**Orestes Pérez Estanquero**

## ■ **Tartufo: vigencia de un título**

**E**sta nueva versión de *Tartufo* de Molière, por Teatro Estudio, bajo la dirección de su fundadora Raquel Revuelta, tiene en sí misma múltiples resonancias. La primera de ellas es que llega en el aniversario cuarenta y cinco de ese grupo fomentador de la vanguardia cubana, así como de tantos partos estremecedores para la escena nacional; y segundo, que inaugura la pequeña y acogedora sala Adolfo Llauradó, un espacio que puede llegar a ser clave en el circuito teatral de los habaneros.

*Tartufo* (1667) es, a pesar de su inmanente presencia, una pieza que ha tocado los escenarios cubanos con muy poca suerte en los últimos tiempos. Las versiones del original, en su mayoría muy adulteradas, más allá de retomar las esencias de ese gran texto del clasicismo francés, han navegado en aguas muy superficiales, deteniéndose a veces sólo en las brillantes peripecias dibujadas por el autor o intentando aproximaciones a la realidad poco profundas y duraderas.

Teatro Estudio, sin embargo, ha dado un paso firme esta vez. Si bien Molière, en el prefacio de la primera edición de la obra, en 1669, advierte de las presiones y acosos que sufrió al escribir: «He aquí una comedia que ha hecho mucho ruido, que ha sido combatida largo tiempo», hoy día *Tartufo* sigue poseyendo eficaces saetas en torno a las ambivalencias en el campo de lo religioso, del poder y de la ética. El *Tartufo* que nos entrega hoy Teatro Estudio está transido por la mirada de lo contemporáneo desde una visión muy sutil: desde el actor. No hay relecturas esenciales en el montaje ni forzadas invenciones en los diversos niveles del discurso escénico. No obstante, más allá de lo supuestamente conocido, *Tartufo* aquí adquiere una

curiosa vitalidad, he ahí su principal puente con la realidad, y ello se logra a partir de la apropiación que de los personajes han hecho sus intérpretes.

La puesta en escena de Raquel, tan preocupada siempre por el oficio del actor, tiende a explorar la caracterización de los personajes. No se expone ninguna tesis evidente que reduzca con parcialidad la lectura de la obra hacia un contexto social determinado. Para Teatro Estudio, *Tartufo* toma cuerpo en la gestualidad y la proxemia, en el sistema de relaciones que se establece entre los actores y su punto de vista con respecto a la historia.

Dos personajes a mi juicio enfatizan lo anterior: Orgón y Dorina. Orgón, desde el poder, y Dorina, desde el pueblo. En las antípodas, a través de un acentuado juego, van a mezclarse, a alterarse, a subvertirse continuamente sus posiciones. Tal antagonismo aparece en el original de Molière quizás sin estar en su totalidad consciente el genio francés del sentido y la actualidad de tal planteamiento.

Vale la pena apuntar también que en cada defensa que hizo Molière de su texto ante las protestas de la propia iglesia y de los beatos (muchos de ellos identificados con Tartufo), nunca hace alusión a la verdad de Dorina, quien es el único personaje que se enfrenta a Orgón hasta las últimas consecuencias porque Damis debe irse de la casa, pero no aparece hasta la escena final en que viene a ayudar a su padre. Las escenas entre Orgón y Dorina, ya clásicas dentro del teatro, son recreadas en este montaje, dilatadas, enriquecidas por la relación entre ambos personajes. Los silencios, las extensas pausas, los gestos y las máscaras de un cuerpo total en ambos, y sobre todo, la acción-reacción que se produce a nivel de energía entre los actores durante esos encuentros, le otorgan esa vitalidad antes referida, esa dinámica que se basa en el juego actoral.

Como todo clásico, más allá de celebraciones *Tartufo* es una pieza que nos mira desde el presente. Casi siem-

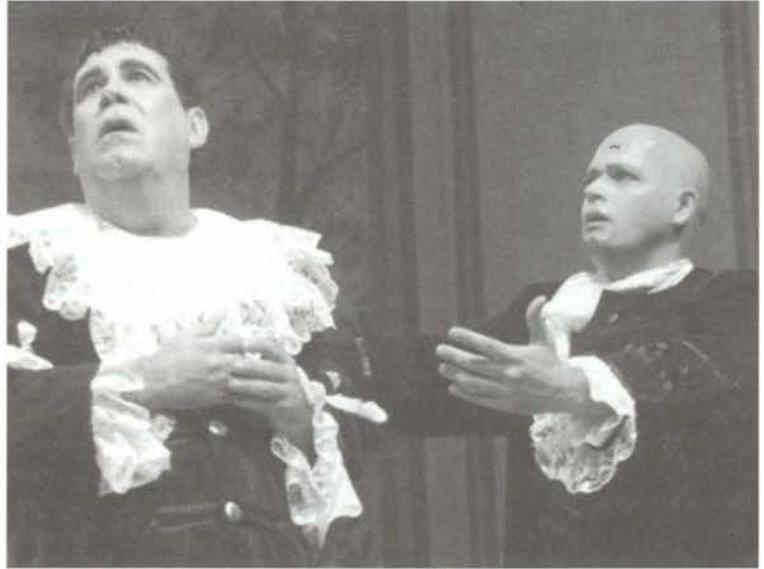


FOTOS: XAVIER CARVAJAL

pre al acercarse a un texto consagrado a ese nivel, los directores se obligan a una especie de *tour de force* que haga evidente una postura contemporánea ante él. La escena nacional ha demostrado en ocasiones grandes aciertos en este sentido, otras, hemos asistido al develamiento de una estatua, de un busto, de un monumento, según sea el caso, tal una galería de piezas muertas. Sin embargo, Teatro Estudio «soluciona» ese conflicto de una manera casi *naif*. Mario Aguirre-Tartufo en la escena final llega al escenario desde la platea, vestido con un pulóver donde puede leerse [www.tartufo.com](http://www.tartufo.com) y alardea al decir «esa no es mi historia». Es decir, el espectador ha caído en la trampa de presenciar un Tartufo que no es el que camina por las calles de nuestras ciudades ni por las del mundo, pero que le brinda las pistas necesarias para reconocer, en la intemporalidad de su comportamineto, a nuestros Tartufos y Orgones contemporáneos.

*Tartufo*, con aciertos y desaciertos, es una obra que está viva, realizada desde una sencilla y nunca pretenciosa cualidad vital, también desde la ironía. No hay complacencias con el texto, no hay moldes forzados. Nos obliga a pensar la asunción de un clásico desde otra arista, desde otros matices, también válidos. No todo en el *Tartufo* de Teatro Estudio está bien resuelto. Se perciben carencias en los desempeños actorales de los más jóvenes del elenco y cierta desmesura humorística en ocasiones que raya en la caricatura. Lo que a veces puede ser la mayor virtud del montaje, también es su trampa, su reverso.

*Tartufo* además nos trae reminiscencias de tiempos idos. Ver en escena más de dos generaciones de actores de un grupo, es algo poco habitual en nuestro teatro. Mario Aguirre, Alina Rodríguez, Verónica López, y Ullyk Aniello conforman un simbólico arco (como existen otros tantos que pudieran ponerse de



ejemplo) que ha estado tensado durante muchos años, sin quererlo ellos, por el desencuentro, la discontinuidad y la falta de perspectiva en cuanto a un trabajo conjunto. Hoy Teatro Estudio tiene una sede, que es, sin duda, un sitio privilegiado en el eje teatral de La Habana. La presencia de este grupo en la cartelera capitalina, guiado por Raquel y Vi-

cente Revuelta, a pesar de no ser hoy un colectivo a la manera en que fue concebido, constituye siempre un referente importante para el teatro cubano y su público. Solo esperamos nuevos títulos que involucren espectadores habituales y nuevos. Que así sea.

**Maité Hernández-Lorenzo**

## ■ Poco ruido y muchas nueces

Desde hace varios años la Jornada de la Cultura Italiana viene resultando un acontecimiento de especial interés para nuestra escena. Estrenos atractivos no sólo por la solidez de los textos escogidos sino también por la calidad de los montajes, se han producido al calor de esta iniciativa. Así es, si les parece y *Seis personajes en busca de un autor* —ambas del Premio Nobel Luigi Pirandello— a cargo de El Público y Teatro de la Luna respectivamente, son algunos de los títulos apreciados recientemente por el espectador cubano. En esta ocasión los italianos han tenido además la deferencia de agasajarnos con dos propuestas llegadas de la península. Son ellas *Felliniana*, invitación de Teatro Potlach y *Misterio bufo*, propuesta de la Compañía Absurda Cómica.

*Felliniana*, tal como advierte su nombre, es un homenaje al legendario cineasta Federico Fellini. Homenaje concebido como una ingeniosa revista de variedades. Mediante ella somos convidados a recorrer más de medio siglo de la vida italiana a partir del desfile de criaturas concebidas por la imaginación del director de *Amarcord*. De la atmósfera, las situaciones o los personajes del mencionado filme, así como de *Fellini 8 1/2* o *Ginger y Ferd*, entre otros, está impregnado el montaje que realiza Pino Di Buduo.

Otros dos rubros sobresalen en *Felliniana*; uno de ellos es la calidad del trabajo actoral; el otro, la excelente banda sonora. El elenco, de apenas seis intérpretes, se prodiga en numerosos personajes y consigue mezclar en idénticas dosis contención y emotividad. No se trata de actores espectaculares, de esos que son capaces de poner a aplaudir al público más exigente incluso con malos textos, sino de una tropa que conoce su oficio, está

muy entrenada, sabe cuáles son sus límites y se aprovecha de ellos, tiene un afinado sentido del ritmo, dice bien, posee carisma y, por si no bastara, cumple su faena con esa alegría que sólo asiste a quienes disfrutan de hacer con seriedad. La música se convierte en otro de los protagonistas. Ella —aquí debemos tomar en cuenta que el espectador conoce de antemano la obra de Fellini— augura el acontecer, despierta añoranzas, suscita cambiantes estados de ánimo, contribuye a la creación de un clima y una atmósfera, ayuda a establecer diferentes y hasta contrastantes ritmos y junto a la cuidadosa visualidad despabila nuestros sentidos con los cuales interactuará sutil e intensamente.

Lo que nos propone Di Buduo es un espectáculo en el más estricto sentido del término. Sin embargo, contrario a lo que suele ocurrir en estos casos, el director no renuncia al diálogo enjundioso y franco con los problemas de su tiempo. Resulta que este en apariencias divertimento trivial encierra una reflexión aguda y sincera en torno a acontecimientos claves de la historia reciente. Como quien no quiere las cosas los hacedores de *Felliniana* nos conducen a través del período convulso que va desde la crisis económica de los años treinta del pasado siglo, hasta el colapso del «socialismo real» en los noventa.

Los mecanismos de manipulación o los afanes hegemónicos de las superpotencias, la creciente función engatusadora de los medios y otros males endémicos de esta suerte de Babel contemporánea en que habitamos, son develados por los creadores italianos. Ellos, mediante un discurso fragmentado —en el cual las numerosas citas de Fellini convierten al mon-

taje en un vertiginoso collage que obliga al espectador a hurgar en lo hondo de su memoria— construyen una totalidad coherente y sugestiva. Totalidad en la cual la ironía, así como la efectividad de los recursos expresivos utilizados, las imaginativas soluciones o la impecable factura visual, desembocan en un producto ameno en el cual, constantemente, nos sale al paso eso que suele llamarse poesía del teatro.

Un aspecto a tener en cuenta es la inteligencia y sencillez con que el montaje soluciona los problemas que plantea el paso de la imagen cinematográfica a las tablas. Así como la definida vocación de usar el material aportado por Fellini, pero sólo para utilizarlo de un modo creativo e incluso, aunque parezca una paradoja, original. Tanto Stéfano Geraci (responsable de la dramaturgia) como Di Buduo —y todo el equipo de colaboradores— consiguen atrapar y transmitir una atmósfera en la cual la tradición, o mejor dicho, las tradiciones son respetadas y no precisamente porque sean asumidas de un modo arqueológico, sumido y estático, sino por el dinamismo, la libertad e irreverencia con que se dialoga con ellas.

Sin alardes, a ras de piso, con apenas algunas sombrillas, faroles chinos, algo de niebla, papelillos que imitan una nevada, un elenco que sabe muy bien lo que hace y algún otro recurso que de enumerarlo correría el riesgo de hacer tediosa esta lista, los italianos nos demuestran cómo haciendo poco ruido pueden acopiarse muchas nueces.

### Las voces y los ecos

Los integrantes de la Compañía Absurda Cómica también nos ofrecieron un montaje divertido; pero tanto

su concepción del teatro como los mecanismos comunicativos son bien diferentes a los utilizados por sus compatriotas. La tropa de Stéfano Di Pietro nos puso en contacto con *Misterio bufo*, un texto de Dario Fo, alguien bien conocido en nuestro medio gracias a sus visitas a la Isla. En honor a la verdad hay que decir que pese a que reímos o aplaudimos atisbos y chispazos de los discípulos, extrañamos la genialidad del maestro.

En *Misterio bufo* el peso de la comicidad descansa en lo absurdo y violento de las situaciones. Ellas satirizan con crudeza la realidad de un mundo desigual y arbitrario. La frontalidad por momentos excesiva; la renuncia a buscar puntos de apoyo a la labor de los actores; la barrera del idioma que provocó no pocas interrupciones para dar explicaciones sobre el acontecer dramático, la evidencia de que lo improvisado —y no en el mejor sentido del término— jugó un rol importante en el montaje, etc., fueron algunos de los deslices de una puesta que aun así dejó que por momentos asomara su rostro la vitalidad y el juego intenso que tipifica a la farsa.

Del elenco, en el cual sobresale Stéfano Di Pietro por su naturalidad y el vigor que le imprime a los diferentes roles que asume, hay que hablar de la expresividad facial de Gianni Pontillo y de la versatilidad de Alfredo Colombaloni quien domina varias disciplinas circenses. Pese a que esta versión de *Misterio...* nos deja el regusto y la impresión de que o bien faltó seriedad en el montaje, o bien este fue concebido con la celeridad típica de lo que se realiza para cumplir compromisos contraídos de antemano, los actores demostraron que dominan la escena y que poseen la garra de lo popular. Es precisamente por eso que, como había apuntado antes, el montaje permite que intermitentemente se respira el aliento propio de la farsa y de la *Commedia dell'Arte*.

En otras palabras, que la Compañía Absurda Cómica, sin llegar a defraudar del todo, no remontó las alturas a las cuales se elevó Potlach. Los discípulos de Fo trajeron una obra del maestro que sirvió, entre otras cosas, para ayudarnos a distinguir las voces de los ecos.

**Oswaldo Cano**



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



## Eventos

El invierno en Cuba se despidió al ritmo de acontecimientos teatrales en los que actores, dramaturgos, críticos y gente de las tablas sostuvieron un diálogo enriquecedor desde la praxis. *tablas*, al tanto de estas buenas nuevas, se suma desde una mirada crítica al empeño de quienes sistematizan experiencias.

### Por una renovada dramaturgia cubana

Para regocijo del texto escénico los días 27, 28 y 29 de enero aconteció en la sala El Sótano el II Encuentro de Dramaturgia Rolando Ferrer, auspiciado por la compañía teatral Rita Montaner, la sección de dramaturgia de la UNEAC, Gerardo Fullea y el ITI. Durante la primera sesión de lecturas se escucharon las obras: *Eternamente joven*, de Ignacio Gutiérrez, una teatralización de la vida de Julio Antonio Mella con un nivel literario y un juego de los tiempos expresado con la eficacia de un teatro político contemporáneo; *Cadena*, primer texto de Gina Caro (actriz devenida dramaturga) que al mostrar una visión paródica de la realidad contemporánea profundiza con humor y teatralidad en los caracteres y la trama; *Piel del Caribe*, de José Jesús Acea; quien con este melodrama transido de nostalgias y haciendo un hábil manejo del lenguaje y de la acción dramática analiza problemas de nuestra identidad con vigor y crudeza. Durante la segunda jornada leyeron Bárbara Nieves, Amado del Pino, de quien huelgan referencias tras haber recibido el Premio Virgilio Piñera 2002, y Norge Espinosa. De Bárbara es el texto *Ocaso*, melodrama de tema contemporáneo que se expresa de forma atrayente en la anécdota y las situaciones. Amado, con un interesante manejo del lenguaje, hilarante a ratos y saturado de la poesía del habla cotidiana, consigue con *Penumbra en el noveno cuarto* construir atractivos y contradictorios personajes, al tiempo que explora lo que llama sus

fantasmas urbanos. Norge, por su parte, con *La virgencita de bronce* regresa al mito criollo que es la Cecilia Valdés para recrearlo con originalidad, gracia y destreza.

Durante la tercera jornada de lecturas se escucharon las obras *Cloe y la teoría de las flores*, de Cheddy Mendizábal, *El naufragio de la fe*, de Lilian Susel Zaldívar y *El concierto*, de Ulises Rodríguez, joven autor matancero. En *Cloe...* Cheddy se vale de una trama aparentemente detectivesca para desarrollar un drama social de fuerte carga emotiva. Con *El naufragio* hurga Lilian en la anécdota, logrando un desarrollo y progresión de los conflictos en constante ascenso, buen lenguaje y un lirismo quieto y urbano. Ulises en tanto resuelve con admirable honestidad, diálogos bien contruidos, y sentido de la teatralidad, una historia de resonancias pasadas que permanecen en el presente.

Un espacio de encuentros los primeros lunes de cada mes, y un taller permanente de creación que permitirá el montaje y puesta en escena, en espacio alternativo, de los textos presentados en las lecturas, garantizarán la continuación de un esfuerzo necesario, merecido y loable a favor de una inexplorada, polémica, pero imprescindible dramaturgia cubana.

### Tras las huellas del Mejunje

Como cada año, este enero abrió las puertas al teatro cubano con la realización en Villa Clara del Festival de teatro para obras de pequeño formato, que tuvo como sedes al Teatro Guiñol de Santa Clara y al centro cultural El Mejunje. En la categoría de teatro para niños y jóvenes, el premio de puesta en escena fue compartido entre *Pelusín y los pájaros*, de Teatro de las Estaciones y *Ropa de domingo* de Pálpito, mientras que la matancera Fara Madrigal (Teatro de las Estaciones) obtuvo el de actuación femenina junto a Xiomara Palacio (invitada de Pálpito). Sobre Maikel Chávez y Alexander Paján recayeron los lauros de actuación masculina, mientras que los de banda sonora correspondieron a *La pelota de oro* y *El caballito enano* de Titirivida.

El jurado de teatro para jóvenes premió a la puesta *Lo que te voy a contar* del grupo holguinero Alasbuenas, dirigido por Freddy Núñez y a la actriz Iliana Casanella. *Los ojos del té*, del Proyecto Mejunje y Yamilet Pérez recibieron mención. Asimismo el grupo cienfueguero Retablo alcanzó premio de musicalización.

En la modalidad de teatro para adultos José Antonio Alonso del grupo Buendía, acaparó los premios de puesta en escena, actuación y musicalización con *De París, un caballero*. Monse Duany, de Teatro Caribeño, mereció el de actuación femenina por su papel en *Emelina Cundiamor*, e Ildania García obtuvo mención por *Después del baile*. El Proyecto Mejunje fue acreedor del reconocimiento que otorga el Centro Nacional de Teatro y Danza a una institución no capitalina. El festival se caracterizó por la organicidad de los programas y la asistencia y complicidad de un público mayoritariamente joven que abarrotó los espacios, convirtiendo esta edición en una verdadera fiesta de las tablas. (Héctor Bosch)

### Guanabacoa 2003

A propósito del VIII Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa 2003, que tuvo lugar del 12 al 18 de enero pasado, organizado por el Centro de Teatro y Danza de la Habana, el Teatro de la Villa y la Dirección Municipal de Cultura de Guanabacoa.

El jurado de *tablas*, presidido por Freddy Artilles junto a las actrices Silvia de la Rosa y Liliana Pérez-Recio, premió *Ropa de domingo*, del grupo Pálpito. El premio del jurado central correspondió a Maikel Chávez (Pálpito) por su actuación y la adaptación del texto. *tablas* distinguió asimismo *La calle de los fantasmas* del Guiñol de Holguín, grupo reconocido en las categorías de manipulación colectiva y música original de Maricela Miranda. *Pelusín y los pájaros*, de Teatro de las Estaciones, fue galardonado con el premio de puesta en escena junto al Guiñol de Santiago de Cuba por *Cuenteros, papalotes y piratas*. Lilian Cala y la música de Enrique Paredes, del mismo colectivo, también fueron premia-

Se trata de un espacio que tenemos que defender y mejorar a pesar de los problemas económicos, de los tumbos de la guagua. Tenemos que rehacerlo, replantearlo, para hacer en cada edición nuestro mejor teatro.

### Gira Teatral de la Asociación Hermanos Saíz por barrios de la capital

Celebrando el centenario del natalicio de Julio Antonio Mella y el Día Internacional del Teatro, la sección de artes escénicas de la dirección nacional de la Asociación Hermanos Saíz organizó del 21 al 25 de marzo una gira de grupos teatrales jóvenes de Ciudad de la Habana por barrios de la capital en desventaja social. Durante estos días, alrededor de cincuenta artistas se unieron para llevar su arte a los vecinos de La Timba, El Fanguito, Jesús María, El Platanito, El Pilar, Atarés y el Canal del Cerro, juntando sus voces el día de la clausura en el capitalino parque Mella para protestar en contra de la guerra.

Entre otras agrupaciones se distinguieron Teatro Viajero, Tropazanco Cubensi, Nueva Línea, Nueva Contada, el mago Ramsés y Teatro Punto Azul. Un público sin amplias posibilidades recreativas y culturales, que en su cotidianidad se ve aquejado por las condiciones precarias de sus viviendas, problemas de alcoholismo, violencia familiar, tráfico y consumo de drogas, promiscuidad, hacinamiento, pudo presenciar espectáculos como *El gato simple*, *Viaje a maravilla*, *Jugando con la imaginación*, *Ma Teresa*, *Orula y la libertad*, todos en espacios no convencionales.

Más allá del sencillo acontecer comunitario, esta gira volvió a defender la idea de que el arte en general, y el teatro en particular, pueden extenderse y validarse fuera de las instituciones culturales tradicionales, y si este acto se vuelve necesario ante las apetencias culturales de una población que vive al margen del desarrollo de nuestra sociedad, entonces se hace imprescindible. Tal concepción ha sido y es defendida por la Asociación, que acoge a los artistas e intelectuales

dos junto a Arteatro por el trabajo de diseño de Ariel García y Osmary Pérez en la obra *Azul*. Se destacó además la artesanía titiritera de la puesta *La cucarachita Martina*, de Teresita Fernández, dirigida por Jaime Gómez Triana, del grupo Tacón y con la animación unipersonal de Nancy Fernández. Un reconocimiento especial al trabajo de toda una vida fue concedido a Adalett Pupo.

Fuera de concurso se presentaron *El cochero azul*, de Teatro de la Villa, y *El caballero de la mano de fuego y la infanta que quería tener los ojos verdes*, del Teatro Nacional de Guiñol, invitados con motivo de la celebración de su cuarenta aniversario; por lo cual también se organizó una exposición.

Sin duda constituyen saldos positivos dentro de las siete jornadas de trabajo las presentaciones de los participantes en los sitios más apartados de la localidad donde, a pesar de las difíciles condiciones en que suele trabajarse, los teatristas se regocijaron por la atención y alegría con que niños y maestros recibieron sus obras, agradecidos porque a sus aisladas escuelas nada llega.

Sin embargo, en la muestra central donde pudimos ver alrededor de tres obras diarias, prácticamente un tercio de los espectáculos en concurso no poseían la calidad mínima para presentarse en un evento que pretende reunir a los profesionales del gremio y que no habrían clasificado de haberse realizado una selección previa. Paralelamente a la muestra en los teatros, siempre llenos de público, en las mañanas tuvieron lugar diversas actividades que han sido llamadas «eventos teóricos». Es beneficiosa la conciencia alcanzada en cuanto a la necesidad de desarrollar la teoría de nuestra disciplina, lo estéril es que se convoque de manera formal e inorgánica bajo la evocación de temas insustanciales de los que finalmente nunca se habla. A la crítica especializada primero tenemos que crearla, especializarla, para ello hay que seducirla. Pero no hubo en este evento programado un encuentro con la crítica donde creadores y críticos pudieran debatir y enriquecerse, siempre con la premisa de que ningún espectáculo está determinado por pécneas imposibilidades de evolución.

jóvenes más relevantes de nuestro país, de ahí que pretenda extender esta experiencia a partir del año próximo bajo el nombre de «Giras Villanueva», cuando se cumpla el ciento treinta y cinco aniversario de los sucesos del Villanueva.

### Teatro en Sancti Spiritus

Del 8 al 12 de enero del presente año los teatristas espirituanos volvieron a pasar revista a su producción dramática mediante la cuarta edición del concurso provincial de artes escénicas Familia Robreño. El Teatro Principal, como sede oficial de la competencia acogió a los núcleos más representativos del arte de las tablas en esa región, además de invitados foráneos como Teatro de Las Estaciones, Escambray y la Salamandra, junto a colectivos de la zona que por primera vez cultivan el género humorístico. Teatro del Encuentro, dirigido por José M. Valdivia (Corojo) fue nuevamente el protagonista del concurso al obtener la mayoría de los galardones en los rubros de actuación, diseño, música y puesta en escena por el montaje *El último round*, texto del matancero Jesús del Castillo. Durante los días del evento exhibieron la madurez alcanzada en títulos como *Laberinto de lobos* y *Una caja de zapatos vacía*, esta última de Virgilio Piñera y gran triunfadora del Robreño anterior. El público y el jurado central se quedaron a la espera de la propuesta del Teatro de La Caridad, joven agrupación asentada en Trinidad, dirigida por Manuel Alberto García que no pudo presentarse a última hora. En cambio, debutaron en la justa Los Ángeles Bufones, Electroshow y Los Favis, con espectáculos de valores desiguales donde se destacaron los actores Yannis González y Bárbaro Paz. La sección dedicada a los pequeños también se vio afectada por la ausencia del Guiñol de Sancti Spiritus, enfrascado en un nuevo montaje. Garabato y Baúl Mágico trajeron las propuestas *Historia de Colorín* y *Titiribamba*, de José Meneses y Hugo Hernández respectivamente, pero fue Garabato quien ganó los premios de actuación femenina y masculina, diseño y puesta en escena, como reconocimiento al salto cualitativo de

sus producciones. La clausura del Familia Robreño contó con la presencia de Julián González Toledo, presidente del Consejo Nacional de Artes Escénicas, y la función especial en el Museo de Artes Decorativas del unipersonal *Como caña al viento*, con dirección y actuación del maestro y presidente del jurado, Carlos Pérez Peña, de quien se expuso en el certamen, organizada por la Galería El Retablo de Matanzas, una muestra retrospectiva de su quehacer en los sesenta como titiritero y diseñador del Guiñol Nacional de Cuba. (Rubén Darío Salazar)

## Premios

### Premios Villanueva 2002

El pasado 7 de enero se reunieron en la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba los representantes de la sección de crítica de la Asociación de Artistas Escénicos de esa institución y los miembros del Centro Cubano de la AICT, para determinar, a partir de los estrenos del 2002, los espectáculos merecedores de los Premios Villanueva.

Como voluntad de estímulo a lo más logrado de la escena nacional y extranjera y teniendo en cuenta también montajes que, por razones de programación quedaban pendientes desde el 2001, los críticos y especialistas otorgaron distintos lauros a los siguientes espectáculos extranjeros que visitaran nuestro país recientemente: *Mythos*, del Odin Teatret (Dinamarca), *Las abarcas del tiempo*, del Teatro de los Andes (Bolivia), *O marinheiro*, del Teatro Maticandelas (Colombia), *El último café*, interpretada por los bailarines argentinos Julio Bocca y Cecilia Figaredo.

Del Ballet Nacional de Cuba se destacó *Agón*, mientras que del teatro para niños recibió premio Teatro de las Estaciones, por su puesta de *Pelusin y los pájaros*, dirigida por Rubén Darío Salazar. En la categoría de teatro para adultos fueron seleccionadas dos puestas, *La edad de la ciruela*, Teatro D' Dos, y *La Celestina*, de Teatro El Público.

El jurado consideró además como finalistas a *Osobuco soberbio a la parrilla*, proyecto El Trujamán, *Dos viejos*

*pánicos*, Teatro a Dos Manos, *Ghetto de corderos*, Teatro del Espacio Interior y *La divina moneda*, del Centro Promotor del Humor. Los críticos participantes abogaron además por multiplicar nuevos diálogos, en la posibilidad de que los espectáculos de provincias acudan con mayor frecuencia a nuestra capital y viceversa, y a promover nuevas acciones que recuren también al público como parte de lo que no debe dejar de ser nunca suyo: su teatro.

## Convocatorias

Durante estos meses han llegado a nuestra redacción distintas convocatorias que desde perspectivas diversas pretenden dar a conocer nuevos creadores en el mundo de las artes escénicas.

### En la calle

Uno de los colectivos en activo que propone aunar voluntades en función de un mayor conocimiento del teatro callejero, ha sido El Mirón Cubano. El colectivo matancero convoca a la II Jornada Nacional de Teatro Callejero 2003, en la que podrán participar puestas de teatro callejero y para espacios flexibles en condiciones de desarrollar su actividad al aire libre y en horario diurno. Igualmente grupos de danza contemporánea que se hayan destacado en presentaciones callejeras. Las funciones serán en calles, plazas, parques, escuelas y patios de otras instituciones de la ciudad de Matanzas. Paralelamente se organizará una amplia muestra de animación artística callejera, con la participación de creadores de la plástica, circenses, músicos y titiriteros. La II Jornada Nacional de Teatro Callejero 2003, contará con un evento teórico acerca del tema: «Para la reconstrucción histórica del teatro callejero en Cuba», donde se dará a conocer el premio del concurso que sobre el mismo tema convoca el Mirón Cubano con el auspicio del CPAE y se debatirán este y los demás trabajos de mayor interés. Los interesados deben dirigir sus propuestas al CPAE de Matanzas o al Mirón Cubano antes del 30 de septiem-

bre, enviando además los siguientes datos: nombre del grupo, título de la obra, nombre del autor y director, sinopsis, número de participantes, necesidades de espacio, sonido y transportación, público al que se dirige el espectáculo, tiempo de duración, montaje y desmontaje. Será responsable de los Consejos Provinciales el financiamiento de los gastos de estancia y transportación. Para mayor información debe comunicarse con: [albio@atenas.cult.cu](mailto:albio@atenas.cult.cu) o [cpae@atenas.cult.cu](mailto:cpae@atenas.cult.cu).

### Junto a Cimarrón

Otro de los premios por los que podrán optar nuestros teatrístas será el de dramaturgia Chac-Mool 2003, auspiciado por Teatro Cimarrón. En saludo al aniversario 150 del natalicio de Martí, el grupo capitalino convoca al certamen donde podrán concursar obras de teatro de calle o textos espectaculares para espacios abiertos y comunitarios, que rescaten costumbres y tradiciones iberoamericanas y caribeñas. Las obras, en un acto y con un máximo de cinco personajes, se presentarán por triplicado incluyendo título y datos del autor. El jurado otorgará un premio único que consistirá en la representación de la obra premiada por el grupo Teatro Cimarrón, diploma acreditativo y mil pesos en moneda nacional. Se entregarán además varias menciones. El plazo de admisión vence el 30 de junio de 2003. El resultado del concurso se dará a conocer el 3 de agosto del 2003, con motivo de las festividades por el octavo aniversario de Teatro Cimarrón e inauguración del festival de oralidad escénica Barriocuento 2003. Una copia de los textos concursantes engrosará los fondos de Cimarrón y del Centro Cultural Edison.

Este grupo convoca asimismo al festival de oralidad escénica Barriocuento 2003, con el objetivo de propiciar un espacio de confrontación profesional entre narradores, actores, juglares y cuenteros populares. El mismo se realizará del 3 al 13 de agosto, en ocasión del octavo aniversario de Cimarrón y de su tradicional temporada de verano «Diez días de teatro en el Cerro». Se concursará en las categorías de cuento y espectáculo para

niños y adultos, y se entregará el premio Juan Candela a la mejor interpretación en las modalidades antes mencionadas. En esta edición también se otorgará un premio a la mejor interpretación de un texto martiano. Tendrá lugar además el encuentro teórico «El cuento popular en la oralidad escénica en Cuba», una peña martiana y otra dedicada a los cuentos de Pepito. El plazo de inscripción vence el 31 de mayo de 2003. Los interesados en ambos eventos deben dirigir sus propuestas a: Premio de Dramaturgia Chac-Mool 2003 o Barriocuento 2003, apartado 9071, Habana 9, Cuba.

### Desde Caimito

No sólo los grupos de la ciudad estimulan la creación dramaturgía. También la Dirección de Cultura del municipio Caimito en provincia Habana convoca a la primera edición del Premio de Dramaturgia Jesús Gregorio, en el que podrán participar todos los dramaturgos cubanos residentes en el país con obras de tema y extensión libres. Cada participante concursará como máximo con dos obras de teatro para adultos y bajo un seudónimo que lo consignará en cada copia. El premio que otorgará un jurado integrado por Julio César Ramírez, Amado del Pino y Osvaldo Cano, consistirá en mil pesos en moneda nacional, la publicación de la obra y diploma acreditativo. Las obras deben ser enviadas a: Dirección Municipal de Cultura, avenida 41 número 3611, entre 36 y 38, Caimito, La Habana. Teléfono: 379316. e-mail: dmccaimito@cubarte.cult.cu

### Alternativas

#### Gráfica teatral

Desde inicios de año el Teatro Nacional de Cuba ha presentado distintas propuestas alternativas a las habituales funciones de su sala. Teniendo en cuenta que una de nuestras mayores ausencias ha sido la gráfica relacionada con las artes escénicas, la galería René Portocarrero ubicada en el vestíbulo de su Sala Covarrubias,

exhibió la muestra *Teatrales: fotos de Pepe Murrieta*. La muestra, abierta al público hasta el 14 de enero del año en curso, constó de cuarenta y cinco fotos en colores, tomadas a espectáculos vistos en La Habana durante los años 2001 y 2002. Murrieta presentó el trabajo de más de veinte agrupaciones profesionales y con esta exposición privilegió un espacio para la gráfica teatral, que ojalá continúe vital.

#### Rito y representación

Entre el 8 y el 12 de enero tuvo lugar en diferentes sedes culturales de la capital la IV edición del Seminario Internacional Rito y Representación. La importancia de este acontecimiento se vio reflejada en la cantidad de ponencias que profundizaron en aspectos relacionados con lo ritual desde acercamientos sociológicos, teatrológicos, culturológicos o desde la experiencia misma de los creadores participantes. Se dejaron escuchar las voces de importantes investigadores cubanos y extranjeros entre los que estuvieron: Rogelio Martínez Furé, Jesús Gómez Cairo, Ileana Hodge, Yalaxy Castañeda, Eugenio Hernández, Juanamaría Cordones-Cook, Ileana Sanz, Inés María Martiatu, Beatriz Rizk, Mónica Milton, Oweena Fogarty, Nelly Cejas, Nancy Morejón, Pedro Morales, Gertrudis Ortiz, Lucrecia Rosemberg, Magali Espinosa, Gustavo Pita, Mario Morales, Jorge Ramírez Calzadilla, Amado del Pino, Luis Calzadilla, Gwen Díaz, Lino Neira, Lisa Maya, Rogelio Meneses, Martín Duncan, Tomás Fernández, Yana Elsa Brugal, Luis Chesney, Xiomara Calderón, Maribel Rivero, Rubén Sicilia y Bárbara Balbuena. El evento presentó un conjunto de espectáculos relacionados con el rito entre los que estuvieron *Emelina Cundiamor*, *Chicherekú*, *Omí Saindé*, *Los caminos de Ifá*, *El pacto de la muerte*, y el grupo de narración oral *Contarte*. Desde experiencias tan particulares como el performance o la teoría del teatro de títeres intervinieron los artistas Tania Bruguera y Armando Morales respectivamente, a lo que se sumó una mesa redonda donde participaron directores como Tony Díaz, Raúl Martín, Carlos Celdrán,

Norah Hamze y Rogelio Meneses, quienes dialogaron en torno al tema «Ritualidad en la puesta en escena contemporánea». Como opciones alternativas se inauguró una exposición del artista plástico Eduardo Roca (Choco) y el guitarrista Jorge Alí Arango tuvo a su cargo la inauguración del evento. El Centro de Teatro y Danza de la Habana y el proyecto cultural ArteTiempo privilegiaron una vez más un encuentro en pro de la especialización del arte escénico insular.

#### Estrenos en el ISA

Dos grupos de actuación del ISA, uno de estos formado por estudiantes de segundo año y bajo la dirección de Julio César Ramírez, y el otro por alumnos de cuarto año, dirigidos por Ariel Bouza, estrenaron espectáculos recientemente. *Cuentos de sabanilla* es el título del examen de semestre presentado por los más jóvenes. Un montaje de creación colectiva, en tanto el punto de partida fueron cuentos cubanos que a partir de las experiencias personales de cada cual cobraron cuerpo dramático, demostró una posible vía pedagógica en la formación de los futuros profesionales de las tablas. De acuerdo a las posibilidades de cada uno de los actores, entrenados físicamente por Daysi Sánchez, el versátil colectivo construyó una puesta en escena donde confluyeron la danza, la música en vivo y la actuación con el rigor y compromiso, que ojalá prevalezca en las entregas de quienes serán los próximos rostros de nuestro teatro.

Del mismo modo, pero con intenciones distintas, los muchachos de cuarto año se enfrascaron en una obra de gran formato. *Así es, si así os parece* contó con el ingenio y maestría de Ariel Bouza a la hora de asumir una comedia. Después de tres años donde este grupo sufrió los embates del éxodo de profesores, tiempos de impasse en las clases de actuación, o desatención, la llegada de Ariel Bouza se convirtió en la tierra prometida, pues con la puesta en escena de *Así es, si así os parece* lograron conciliar un lenguaje teatral que define un estilo de

## Día Internacional del Teatro en Cuba

trabajo donde cada uno de estos alumnos, vislumbra un camino para su posterior desarrollo profesional.

Ambos montajes ofrecieron funciones al público en el centro cultural Bertolt Brecht y contaron con una amplia acogida de público, formado en la mayoría de los casos por sus propios colegas. Práctica que ojalá sea extensiva a todos los grupos de formación de actores, para que al fin se produzca un diálogo necesario entre los más experimentados y la matriz que constituye la escuela.

### Nuevos ritmos para la danza

Últimamente han resurgido en nuestro panorama escénico propuestas que aúnan el trabajo de actores y bailarines con la música en vivo de importantes figuras. Prueba de ello fue el espectáculo que en conjunto realizaron el músico cubano X Alfonso y la compañía de danza dirigida por Pepe Hevia, durante los días 15 y 16 de marzo últimos. Las dos únicas funciones presentadas en la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba reafirmaron la necesidad de repensar el espectáculo teatral como un arte total, donde confluyan las distintas manifestaciones artísticas. En esta ocasión, las composiciones que integran la más reciente producción discográfica de X, *Delirium Tremens*, compartió escena con la coreografía *Delirium*, de Pepe Hevia. La compañía que dirige el destacado bailarín y coreógrafo consiguió un despliegue de visualidad y dramatismo que respaldado por las excelentes composiciones ofrecieron una experiencia única en nuestro panorama teatral. La riqueza de imágenes plásticas, gracias al diseño de vestuario a cargo de Francisco Díaz y el propio Pepe, respaldado por la música en vivo interpretada por X Alfonso, Roberto Carcasés, integrantes de Síntesis y alumnos de la ENA y el ISA bajo la dirección de Guido López Gavilán, confirmaron la eficacia de hacer confluír en escena la diversidad de lenguajes.

El pasado 27 de marzo se dejaron escuchar en todo el mundo las voces de miles de artistas que celebraron el día internacional del teatro. La capital organizó una extensa programación en función de tales festejos. Por ello presentó una serie de espectáculos para niños y adultos entre los que estuvieron *El burro Caturro perimplujo*, del Teatro de la Villa, *Tartufo* de Teatro Estudio, *Las penas saben nadar*, interpretado por Adria Santana con la compañía Hubert de Blanck, *Manteca* de Teatro Mío, *Romance a Federico* del proyecto teatral Virgilio Piñera y *La Celestina* por El Público. El Departamento de Teatro de la Casa de las Américas organizó un *café concert* donde participaron como invitados Yusa, Roberto Carcasés, Ruy y Harold López Nussa, Alejandro Aparicio, Néstor del Prado, Robertico Martínez y Pancho Terry. Se presentó además el último número de la revista *Conjunto*. Los jardines de la UNEAC fueron asimismo el escenario de una extensa velada que contó con las presentaciones de Mayra Navarro, Pentaclown, Habana, Mónica Guffanti, Enrique Núñez, Ensemble Vocal Luna, Boby Carcasés, la compañía Hubert de Blanck, *Humoris Causa* y Banrarrá. Allí mismo se entregó el premio Omar Valdés a Miriam Learra, actriz de reconocida trayectoria, y a Pedro Castro, director camagüeyano. Nuestra editorial se sumó a la celebración dando a conocer las convocatorias a los premios *tablas* 2003 de Crítica y Gráfica, de Teatrológia Rine Leal 2003 y de Dramaturgia Virgilio Piñera 2004 en una magna celebración que como cada año contó con un mensaje internacional, redactado por Tankred Dorst, el cual reproducimos a continuación:

Siempre nos planteamos si el teatro sigue teniendo vigencia. Durante dos mil años, el teatro ha servido al mundo de espejo, ha planteado la situación del hombre. La tragedia reflejaba la vida como un destino fatal; la comedia muy a menudo, también. El hombre estaba plagado de defectos, se equivocaba inexorablemente, luchaba con sus circunstancias, ansiaba el poder y era débil, pérfido e ingenuo; tenía la inocente alegría del ignorante y enfermaba de Dios.

Ahora oigo decir que nuestra vida ya no es abarcable con los medios tradicionales del teatro, ni con la dramaturgia tradicional, y por lo tanto, ya no sería posible contar historias. En su lugar habría textos de diversa índole, sin diálogos, reemplazados por enunciados y declaraciones sin ninguna acción dramática.

En el horizonte de nuestras vidas emerge ya otra especie humana muy diferente: seres clonados y manipulados genéticamente a voluntad. Este nuevo tipo de hombre infalible —si llegara a existir— no precisaría ya del teatro tal como nosotros lo conocemos. Los conflictos que el teatro plantea, le resultarían incomprensibles. Pero el futuro no lo conocemos. Creo que deberíamos con toda la fuerza y todo el talento que nos ha sido dado —por quien no sabemos— tratar de defender nuestro presente maligno, bello y lleno de imperfecciones, nuestros sueños irracionales y nuestros esfuerzos, aunque sean inútiles, contra el futuro incierto.

Tenemos medios para ello: el teatro es un arte impuro y en esto radica su fuerza vital. Utiliza sin miramientos todo lo que se le pueda cruzar por el camino. Siempre traiciona sus propios principios. No está a salvo de las modas vigentes de la época, se sirve de la imaginería de otros medios, se expresa a veces con lentitud, otras con vivacidad, tartamudea, enmudece, es exagerado, extravagante y banal, se esconde, destruye historias y no obstante las cuenta.

Tengo la esperanza de que el teatro siempre se llena de vida, mientras los hombres sientan la necesidad de presentarse y mostrarse mutuamente cómo son, cómo no son y cómo deberían ser. Sí, ¡que viva el teatro! Es uno de los grandes inventos de la humanidad, tan grande y tan básico para el hombre como el invento de la rueda o el dominio del fuego.

## Desde San Ignacio 166

En los primeros meses de 2003 *tablas* no ha conocido reposo. Ello, quizás, concuerde en agitación con la atmósfera que el mundo vive por estos días, mas quiere resultar sin duda turbulencia que renueva, tormenta que distingue nuestra posición siempre contraria a la guerra y la violencia.

Durante enero recibimos la visita del importante pedagogo teatral estadounidense Allan Miller, junto a la prestigiosa promotora cultural y de las artes escénicas Laura Zucker.

Estuvimos presentes en la Feria Internacional del Libro de La Habana y en las subseces de Artemisa, San Antonio de los Baños, Ciego de Ávila y Camagüey, sitios todos en los que se puso a la venta el volumen antológico de *tablas*, que el 22 de enero, Día del Teatro Cubano, se presentara en la Escuela de Instructores de Arte Eduardo García Delgado, de Ciudad de La Habana.

Acudimos a la Cruzada Teatral –que incluyó la visita a Guantánamo y Baracoa–, las Jornadas Villanueva, el Primer Festival del Monólogo Cubano de Cienfuegos, El Cochero Azul, Los Días de la Danza, a la ciudad de Las Tunas, así como a la entrañable Matanzas en dos ocasiones: primero a la entrega de los premios Villanueva y luego respondiendo la cordial invitación del Teatro Icarón para asistir a su estreno *Charlot*, bajo la dirección de Miriam Muñoz. En provincias como

Guantánamo, Cienfuegos y Las Tunas nos pusimos en contacto directo con sus respectivos movimientos teatrales.

*El zapato sucio*, entrega más reciente de Ediciones Alarcos, fue presentado a comienzos de febrero por Osvaldo Cano, durante la temporada que de la misma pieza tuviera Teatro D'Dos en la sala Covarrubias del TNC. Asimismo fue puesto a la venta en el Teatro Sauto, semanas después, en similar ocasión, y en las ya mencionadas sedes de la Feria que visitamos.

Y aquí mismo, apenas el 3 de abril, hemos inaugurado Desde San Ignacio 166, un espacio de diálogo cuya primera entrega puso a circular el número 3/02 de *tablas*, tras un desmontaje del espectáculo *Gulliver*, de Teatro El Puente en conmemoración de su primera década de vida, y un intercambio con su director Jorge Ferrera. Dos semanas más tarde, el 17, el profesor valenciano Nel Diago impartió la conferencia «Max Aub o el teatro que no pudo ser», en el acogedor mezanine de La Moderna Poesía; este texto aparecerá próximamente en *La letra del escriba*.

Tres convocatorias de *tablas*, presentadas el 27 de marzo en varias salas capitalinas, permanecen actualmente abiertas, destinadas a todo el medio teatral cubano. Sus bases se reproducen a continuación.

### Premio *tablas* 2003 de Crítica y Gráfica

Para ser fiel a su propósito de promover el análisis fecundo y conservar la memoria de las artes escénicas cubanas, la revista *tablas* convoca al premio anual de crítica y gráfica, con modificaciones en sus bases, entre ellas, la aparición de nuevos perfiles y la convocatoria, entre todas sus categorías, de algunas con carácter alterno. En el 2003 podrán concursar tanto profesionales como estudiantes en los apartados que a continuación se amplían.

#### Premio de Crítica

El jurado elegido por la revista tomará en cuenta las críticas que aborden los espectáculos recientes, cuya fecha de estreno o salida de cartelera no rebase el año, y el cierre sea desde la aparición de esta convocatoria. Los textos podrán tener entre cinco y ocho cuartillas y se premiarán las críticas del universo danzario por separado de aquellas que aborden el ámbito teatral. Los galardones consistirán en diploma y mil pesos para profesionales, y diploma y quinientos pesos para estudiantes.

#### Premio sobre Humor Escénico

Auspiciado por el Centro Promotor del Humor y nuestra revista, para estimular el reconocimiento del humor escénico y promover en torno a este el más riguroso ejercicio crítico, el premio se otorgará a los ensayos o críticas que mejor aborden, desde la perspectiva enunciada por el concurso, el devenir y el acontecer de esta manifestación en el país. Se concederá un premio entre profesionales, de diploma y mil pesos, y uno entre estudiantes, de diploma y ochocientos pesos.

En fotografía también se otorgará un galardón consistente en diploma y ochocientos pesos. Se podrá concursar asimismo con un proyecto de investigación sobre humor escénico en el que se hará constar título, fundamentación, objetivos, plazos de ejecución, fragmentos ya concluidos y ficha del autor: el pago será de trescientos pesos mensuales por un período de seis meses. El CPH observará los resultados parciales y final.

Este apartado no invalida la aspiración de los trabajos sobre humor al premio principal de crítica, ni tampoco excluye la posibilidad de obtener ambos galardones.

#### Premio de Ilustración

Optarán por este los artistas de la plástica que así lo deseen, presentando una serie que comprenda entre tres y doce ilustraciones de algún modo vinculadas al universo escénico. El premio único consistirá en diploma y mil pesos.

#### Premio de Fotografía

Los interesados en este, también de categoría única, presentarán una pieza o una serie de varias fotos, nunca mayor de diez, sobre montajes recientes (2001-2002) de nuestra escena, en blanco y negro o a color. El premio consiste en diploma, mil pesos y material de fotografía.

En todos los casos la revista publicará durante el año 2004 los textos, las ilustraciones y el ensayo fotográfico galardonados. El plazo de admisión vence el 31 de octubre de 2003 y los trabajos deberán enviarse por correo o ser entregados personalmente en nuestra redacción. La ceremonia de premiación se producirá en el mes de diciembre.

## Premio de Teatrológia **Rine Leal 2003**

Con el fin de estimular la creación y promoción de obras en el campo del ensayo, la crítica y la investigación escénicas, la revista *tablas* y las Ediciones Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, así como la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, convocan a la primera edición del Premio de Teatrológia Rine Leal, el cual se regirá por las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los críticos, ensayistas e investigadores escénicos cubanos, con obras en castellano y que no tengan compromiso de publicación con ninguna editorial, ni estén participando en otro concurso dentro o fuera de Cuba.

2. Deberán enviarse libros de investigación o ensayo sobre las artes escénicas o compendios de críticas, artículos y/o ensayos de un solo autor o de varios autores, en este último caso seleccionados y prologados por un solo autor.

3. En cualesquiera de los géneros se podrán integrar los libros con materiales editados, siempre que ellos lo hayan sido antes de forma aislada en periódicos y revistas o publicaciones digitales, y que alcancen un nuevo sentido en la organización dada en el libro.

4. Las obras se presentarán en hojas tamaño carta, a doble espacio y escritas por una sola cara. Se enviarán original y dos copias debidamente foliadas y presilladas. El límite mínimo de extensión es de 80 cuartillas y el máximo de 200. Se participará con una sola obra.

5. Se concursará bajo seudónimo o lema, que se consignará en la primera página de cada copia, igual que, en otra página, la declaración de que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso o sometida a proceso editorial alguno. Asimismo se deberá anotar en tal página si se desea o no aparecer como finalista o mencionado en caso de que así lo considerara el jurado. Si así lo fuera y existiera la aprobación del concursante, el comité organizador abrirá el sobre sellado y dará a conocer el nombre del autor. En ese sobre sellado, los autores deberán colocar los siguientes datos: nombre completo, datos de localización y un breve currículum.

6. Los organizadores no se responsabilizan con la devolución de los originales, aunque ellos estarán a

disposición de los autores por tres meses después del fallo del concurso, excepto una de las copias que engrosará los fondos del Centro de Información de la revista.

7. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por cinco años para la publicación en Cuba de la obra premiada. Durante este plazo, la publicación de la obra en el extranjero deberá ser previamente coordinada con la Editorial y, de concretarse, deberá hacer mención del premio recibido. Ediciones Alarcos, a sugerencia del jurado, tendrá opción preferente para adquirir, si lo estima pertinente, los derechos de las obras que resulten finalistas, decisión que deberá tomar en un plazo no mayor de tres meses a partir del acto de premiación, siempre mediando contrato con los autores.

8. Las obras deberán ser enviadas antes del viernes 29 de agosto de 2003 a: Premio de Teatrológia Rine Leal 2003. Revista *tablas*-Ediciones Alarcos. San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba. CP 10 100.

9. Se concederá un premio único indivisible consistente en diploma, 5000 pesos mn, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente, según la legislación cubana. Si la obra ganadora es resultado de la creación de varios autores, el premio en efectivo será distribuido entre ellos, previo acuerdo entre las partes.

10. El jurado estará presidido por Graziella Pogolotti e integrado además, por otros dos miembros, cuyos nombres serán divulgados oportunamente a través de los medios de comunicación. El jurado tomará sus decisiones por mayoría, podrá declarar desierto el premio y el fallo será inapelable.

11. El anuncio público y acto de premiación se efectuará durante la celebración del undécimo Festival de Teatro de La Habana, en septiembre de 2003.

12. En lo adelante, el Premio de Teatrológia Rine Leal se convocará con carácter bienal.

13. La participación en el Premio de Teatrológia Rine Leal implica la aceptación total de estas bases por los concursantes.

## Premio de Dramaturgia **Virgilio Piñera 2004**

Con el afán de estimular la creación y promoción de obras literarias en el género de dramaturgia, la revista *tablas* y las Ediciones Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura y la colaboración del Instituto Cubano del Libro, convocan a la segunda edición del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, el cual se regirá por las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los dramaturgos cubanos, con obras en castellano y que no tengan compromiso de publicación con ninguna editorial, ni estén participando en otro concurso dentro o fuera de Cuba.

2. Las piezas, de extensión, temática libres, se presentarán en hojas tamaño carta, a doble espacio y escritas por una sola cara. Se enviarán original y dos copias debidamente foliadas y presilladas. Se podrá participar con un máximo de dos obras.

3. Se concursará bajo seudónimo o lema, que se consignará en la primera página de cada copia, igual que, en otra página, la declaración de que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso o sometida a proceso editorial alguno. Asimismo se deberá anotar en tal página si se desea o no aparecer como finalista o mencionado en caso de que así lo considerara el jurado. Si así lo fuera y existiera la aprobación del concursante, el comité organizador abrirá el sobre sellado y dará a conocer el nombre del autor. En ese sobre sellado aparte, los autores deberán colocar los siguientes datos: nombre completo, datos de localización y un breve currículum.

4. Los organizadores no se responsabilizan con la devolución de los originales, aunque ellos estarán a disposición de los autores por tres meses después del fallo del concurso, excepto una de las copias que engrosará los fondos del Centro de Información de la revista.

5. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por cinco años para la publicación en Cuba de la obra premiada. Durante este plazo, la publicación de la obra en el extranjero deberá ser previamente coordinada con la Editorial y, de concretarse, deberá hacer mención del premio recibido. Ediciones Alarcos, a sugerencia del jurado, tendrá opción preferente para adquirir, si lo estima pertinente, los derechos de las obras que resulten finalistas, decisión que deberá tomar en un plazo no

mayor de tres meses a partir del acto de premiación, siempre mediando contrato con los autores.

6. Las obras deberán ser enviadas antes del viernes 28 de noviembre de 2003 a: Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2004. Revista *tablas*-Ediciones Alarcos. San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Ciudad de la Habana, Cuba. CP. 10100.

7. Se concederá un premio único e indivisible consistente en diploma, 3000 usd, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente, según la legislación cubana. Si la obra ganadora es resultado de la creación de varios autores, el premio en efectivo será distribuido entre ellos, previo acuerdo entre las partes.

8. El jurado estará presidido, en esta segunda edición, por un reconocido dramaturgo, e integrado además por otros dos miembros, cuyos nombres serán divulgados oportunamente a través de los medios de comunicación. El jurado tomará sus decisiones por mayoría, podrá declarar desierto el premio y el fallo será inapelable.

9. Un jurado especialmente creado por el Royal Court Theatre, que es una de las más prestigiosas instituciones teatrales del Reino Unido y de Europa, premiará una obra con un tema cubano contemporáneo, original y en ningún caso resultado de versión, presentada por un escritor emergente, que no cuente con publicaciones anteriores. El premio consistirá en la traducción y publicación bilingüe (inglés-español) de la obra, en un volumen único por la editorial británica Nick Hern Books. Un comité de lectores, del que formará parte el jurado del Premio Virgilio Piñera, seleccionará diez obras finalistas, a partir de las cuales el jurado del Royal Court Theatre emitirá su veredicto. Los premios de dramaturgia Virgilio Piñera y del Royal Court Theatre no son excluyentes, por lo que no se descarta la posibilidad de que un mismo concursante reciba ambas distinciones.

10. El anuncio público tendrá lugar en el entorno del 22 de enero, fecha en que se celebrará el Día del Teatro Cubano. El acto de premiación formará parte del Programa General de la Feria Internacional del Libro de la Habana, cuya edición se efectuará en el mes de febrero de 2004.

11. El Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera se convoca con carácter bienal.

12. La participación en el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera implica la aceptación total de estas bases por los concursantes.

## Un gesto

Omar Valiño

«La luz, bróder, la luz».  
S.A.



**QUE YO RECUERDE, SOBRE LAS LUCES DEL** camino acostumbrábamos a discutir. En las noches aquel cruce sobre el Quibú siempre fue muy oscuro. Transitarlo era un riesgo, correrlo una aventura. En mis tiempos de estudiante preferíamos ir en grupo, tal vez para que la sombra de los viejos árboles asustaran menos.

Mi amor por esos muros, ahora más descascarados, sigue intacto. Con exactitud, no sé por qué. Apenas te pagan, crece ante tus ojos el deterioro y el desgano, quisieras que muchas cosas no fueran como son, deseas encontrarte allí con mucha gente que no está...

Sin embargo, vuelvo, como otros, por obcecación, seguramente a dialogar con los estudiantes, algunos de los cuales son las verdaderas piedras de una escuela, transitorias y firmes a un mismo tiempo.

Años hacía que no atravesaba el camino de noche. Ahora la antigua carreterita ha dado paso a una sólida estructura de hormigón que serpentea en la tierra, fruto de los primeros trabajos de reconstrucción general. Cuando la terminaron junto al nuevo puente, me pareció entender, mirándola desde el montículo de Elsinor, que los arquitectos —los mismos que dibujaron hace cuarenta años aquel sueño inconcluso— habían querido rescatar en el suelo aquellos pasadizos que debieron comunicarlo todo por el aire, cuyos testigos son esas torres dispersas en la geografía de Cubanacán.

La noche del 4 de abril de 2003 me sirvió para descubrir que las nuevas farolas del camino alumbran.

Fui convocado a participar de un performance contra la guerra. La guerra aquí nombra ese asalto rapaz, concreto, ilegal e inhumano a la tierra donde contaba Scherezada. Pero la iniciativa protagonizada por los alumnos de actuación de primer año, de conjunto con diseñadores, bailarines y músicos, se concentró más en poblar el espacio de la Facultad de Artes Escénicas con sensaciones construidas con sencilla eficacia. Es lógico: no conocen el sonido y las imágenes de la devastación en carne propia. Por eso iluminaron más bien las huellas en el hombre: el miedo, la represión, la locura. Aunque también de otro lado la protesta, el deseo, la lucha por la sobrevivencia.

Con pobres recursos, en el sentido de escasos, se lanzaron al ruedo. Sus compañeros de otras especialida-

des los vieron quizás por primera vez dándose a conocer a través de lo más sagrado para presentarse e infundir respeto: ofiantes que quieren ser de verdades muy suyas.

Los variopintos proyectos, gritos, esfuerzos trunco acumulados entre esos muros a lo largo de años, convertidos ahora en fantasmas, abandonaron su inscripción en la piedra y salieron a apoyarlos en el empeño. La frágil luz de una vela, la humeante de una antorcha los sacó de sus escondrijos y llenó de especial energía el espacio; el lugar que parecía resistir las sucesivas oleadas producidas por varias generaciones de estudiantes y profesores.

Me llamó la atención el afán por conquistar ese espacio desde dentro, por palpar físicamente la textura de las paredes, por registrar lugares escondidos o cotidianos. Fue una manera de decir: estamos aquí y no pasaremos inadvertidos.

Y fíjense si lo es que han propuesto ante los ojos de un público cómplice una protesta transparente y firme contra la guerra de Estados Unidos por Iraq en medio de nuestro inmovilismo social e incapacidad individual para, por iniciativa propia, pronunciarnos públicamente contra la barbarie imperialista, mientras vemos al mundo movilizado contra el crimen gracias a una creatividad sobrecogedora.

Los estudiantes desafiaron con su acción muchas barreras, sobre todo las que resultan de nuestras íntimas represiones. Interesa que sean de actuación porque ese es el centro del teatro. Lo hicieron por su propio deseo. Con candor desvelaron la noche y su simple gesto quedará como un gran gesto.

Otra vez comprendí que en Elsinor siempre hay pudriciones y luz.



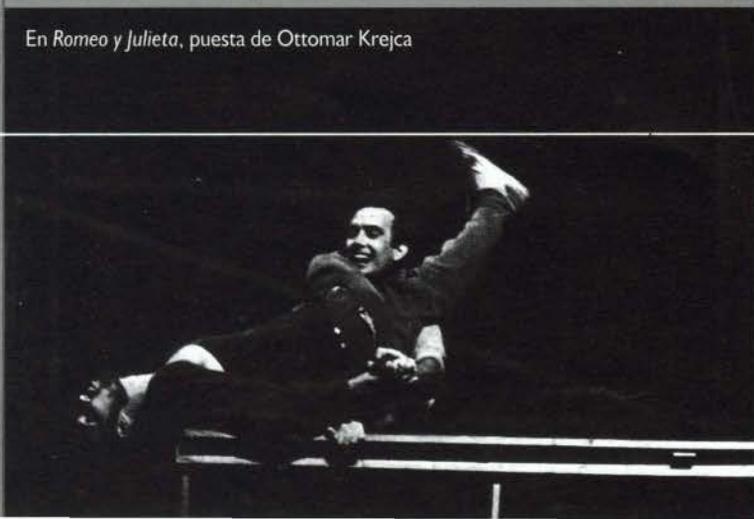
El alboroto



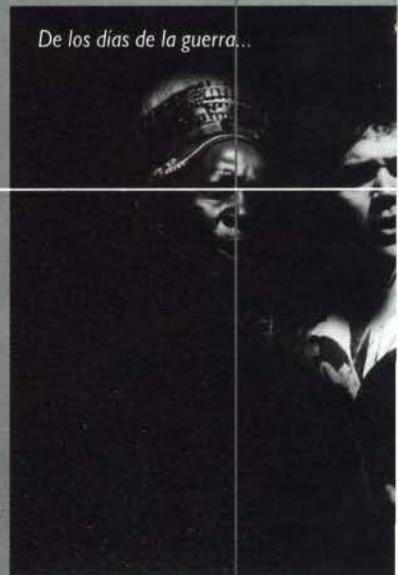
En La zorra y las uvas,  
puesta de Luis A. Baralt con Teatro Universitario



Los enamorados



En Romeo y Julieta, puesta de Ottomar Krejca

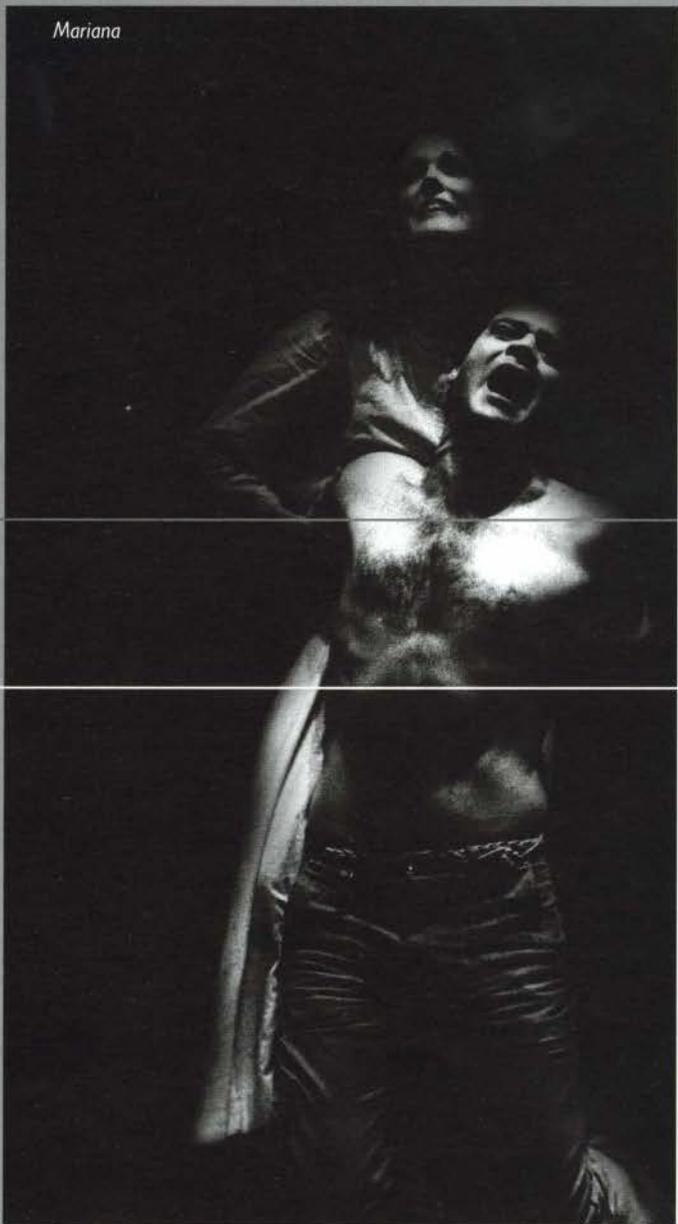


De los días de la guerra...

Temporada en el Congo



Mariana



La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés





*Canción de Rachel*



*Un sueño feliz*

## **Cronología de las obras dirigidas por Roberto Blanco**

(al cuidado de Mónica Alfonso)

*La hora de estar ciegos* (Teatro Estudio, 1960), *Petición de mano* (TE, 1960), *La botija y la felicidad* (TE, 1961), *El retablo de las maravillas* (TE, 1961), *Doña Rosita la soltera* (TE, 1961), *Pasado a la criolla* (Conjunto Dramático Nacional, 1964), *María Antonia* (Taller Dramático, 1969), *Lumumba o Una temporada en el Congo* (Teatro de Ensayo Ocuje, 1969), *María Antonia* (TEO, 1969), *El alboroto* (TEO, 1970), *Divinas palabras* (TEO, 1971), *De los días de la guerra...* (TEO, 1972), *Hazañas que cantar (Sobre José Martí)* (TE, 1977), *Cecilia Valdés* (Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig, Conjunto Folclórico de la Universidad de La Habana, 1978), *Yerma* (Elenco mixto de actores y bailarines, 1979), *Canción de Rachel* (Elenco mixto, 1982), *Bebé y el Señor Don Pomposo* (Teatro Irrumpe, 1983), *Sin amores* (TI, 1983), *Fuenteovejuna* (TI, 1983), *María Antonia* (TI, 1984), *De los días de la guerra...* (TI, 1984), *Yerma* (TI, 1985), *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (TI, 1985), *Los enamorados* (TI, 1986), *Mariana* (TI, 1987), *El alboroto* (TI, 1988), *Dos viejos pánicos* (TI, 1990), *Un sueño feliz* (TI, 1991), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (Núcleo Caracas), 1992), *Los enamorados* (TNJV (Núcleo Valera), 1992), *Dionisio en la tierra del sol amado* (TNJV (Núcleo Zulia, Maracaibo), 1993), *Ivonne, princesa de Borgoña* (TNJV (Núcleo Caracas), 1993), *La noche* (TI, 1995), *Hazañas que cantar* (TI y Danza Contemporánea de Cuba, 1996), *Electra Garrigó* (TI, 1997), *El perro del hortelano* (TI y actores invitados, 2001).



*María Antonia*



*Fuenteovejuna*

Las fotos publicadas en este encarte fueron amablemente cedidas por Gloriosa Massana, viuda de Roberto Blanco.

Cuadernos tablas

*El suspendido vuelo  
del ángel creador*

danza

1

Narciso  
Medina

Primer título de la colección  
«Cuadernos tablas»

  
Ediciones  
Alarcos

45 años de Teatro Estudio



45 años de Teatro Estudio

45 años de Teatro

Estudio