

tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/05

tercera época
Vol. LXXVIII
enero-marzo

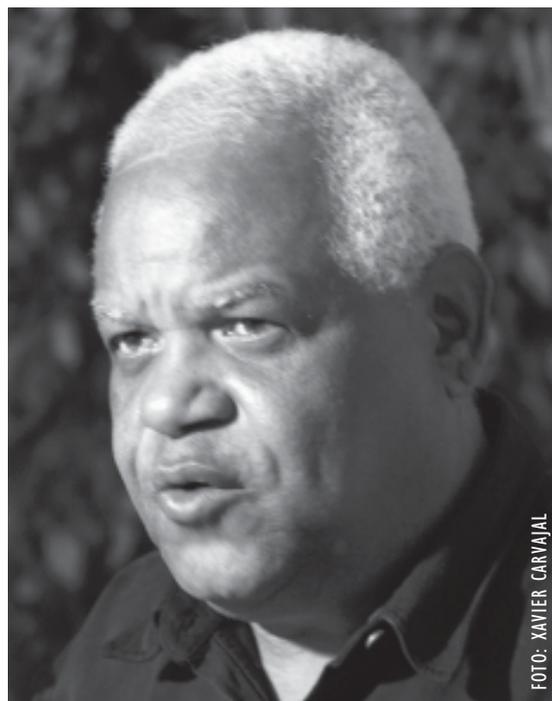
Somos personajes

Entrevista a
Eugenio Hernández Espinosa

Maité Hernández-Lorenzo

EN SAN MARTÍN VIVÍ MUY POCO tiempo. Llegué a la casa de mis tutores con año y medio de nacido. Antes de cumplir los dos años nos mudamos. Detrás de la casa corrían las aguas turbias de una zanja. Un día llovió torrencialmente. La zanja se desbordó, cubrió toda la barriada. A torrentes entró el agua en la casa. Los objetos flotaban, junto a ellos yo. La corriente hizo tambalear a Sixta que me protegía entre sus brazos. Caí al agua. Cuando estuve a punto de ahogarme un vecino pudo evitar que el agua me arrastrara. Con ese accidente cundió el pánico. Inmediatamente hicieron la gestión para mudarnos. Fuimos a vivir, provisionalmente, al cuarto no. 5 de San Pablo 415. Los muebles de una casa grande, de donde veníamos, poblaron el cuarto. Allí estuvimos hacinados: Sixta Armenteros Carmona, su marido el alférez Ramón Quinta, combatiente de la Guerra de Independencia quien cobraba la pensión de veteranos, y Pastora Carmona, tía de Sixta, quien asumió por entero mi crianza. Lo provisional dejó de serlo. Con la muerte del alférez Ramón Quintana la situación económica empeoró de tal manera que no pudimos mudarnos del cuarto. Se integró a nosotros Teodora Carmona, madre de Sixta. Tres mujeres asumían mi educación. Fue precisamente con ellas y allí donde creció mi infancia, mi adolescencia y gran parte de mi juventud.

San Pablo 415 era un solar muy singular. Se diferenciaba del resto de los solares. La encargada tenía órdenes muy estrictas para la convivencia entre vecinos. Los niños no podían jugar en el patio. Existía un reglamento muy riguroso. La gente le decía pasaje, no solar. Las madres y los padres de todos los niños y los jóvenes que vivíamos en él, se preocupaban por la formación educacional y cultural de sus hijos. Hubo excepciones, por supuesto. Pero no se logró desintegrar la convivencia armónica de los vecinos. Nos cuidaban con esmero. Estaban pendientes de nosotros, al acecho de cualquier anomalía que intentara contra el orden establecido. Entre nosotros, niños primero, adolescentes y jóvenes después, existía una rivalidad intelectual que no nos dejaba desviarnos de los estudios.



¿Quién sabe más? Era parte esencial de nuestra proyección que a veces, casi siempre, se convertía en duelos para demostrar nuestros conocimientos.

Días después de terminada esta entrevista recibí por correo electrónico este pasaje de la vida de Eugenio. Momento infaltable para poder comprender algunas claves de su obra y su posición ante la vida. Un mundo que ha ido desbrozando ante nosotros a través de los personajes de su dramaturgia.

Todavía quedan restos del entorno de aquel San Martín, olor a sombra, café y ron. Una calle que hoy Eugenio vuelve a transitar y que todavía está escoltada por casas de madera negra, húmedas por las huellas del manglar. Quizás en esa cercana vecinería o en el idílico solar de San Pablo se imponía María Antonia.

Mis interrogantes, siempre impertinentes, equivoco tantático en el oficio de preguntar, quieren develar al joven inquieto que se inició en el círculo de El Puente bajo el liderazgo de José Mario Rodríguez, otro José Rodríguez tan mecénico como el Feo de Orígenes y Ciclón.

Conversar con Eugenio la hora y media en que me visitó, intercambiar con él sucesivos e infinitos mensajes electrónicos, precisar y abundar en los momentos que se esconden detrás de la historia del teatro cubano, que es la historia compartida y no publicada de las personas, hicieron de mí una espectadora privilegiada. Especialmente yo, que no fui testigo de la gracia y la fuerza de Hilda Oates y la plenitud de Roberto Blanco en María Antonia.

Yo frecuentaba mucho la Biblioteca Nacional, fundamentalmente su sala circulante. En la cafetería nos reuníamos un grupo de jóvenes de distintas procedencias

e inquietudes culturales. Discutíamos todo lo que leíamos, y leíamos mucho. Te hablo de los años 60 y 61. Existía una tendencia existencialista entre algunos estimulados por la presencia de Sartre en Cuba. En otros jóvenes había una actitud agnóstica, nihilista.

Yo era un comunista «saramponado», así llamaban en aquella época a los que enarbolábamos los preceptos comunistas sin un ápice de tolerancia ideológica; sin embargo, el hecho de polemizar con ellos hace evidente de que no lo era. Pero sí tenía mis principios de clase y de militante muy bien definidos. Era pobre y de la Juventud Socialista Popular. Había luchado no solamente para derrocar a Batista, sino además contra el imperialismo yanqui.

Temblaba por dentro, nunca por fuera, cada noche que salía a escribir en las paredes, cuarenta o más consignas contra la tiranía batistiana en medio de la jauría que recorría las calles a la caza de un clandestino. Ese ritual nocturno me hizo saber lo que significaba escribir, la importancia de la letra escrita, o dicha, o lanzada al espacio.

Con el triunfo de la Revolución logro encaminar mi proyección como autor. Fui aceptado para cursar estudios en el Seminario de Dramaturgia, ideado por Fermín Borges, en el Teatro Nacional dirigido por Isabel Monal. El Seminario se había creado como organismo docente en el cual, mediante estudios teóricos y prácticos, nos adiestrábamos en la teoría y composición dramática. El primer semestre lo impartieron José Antonio Escarpanter y Natividad González Freyre. El segundo semestre lo impartió la Dra. Mirta Aguirre en el Teatro Nacional primero y en uno de los salones de la Biblioteca, después.

Aunque las clases comenzaban a las siete de la noche, yo llegaba a las tres para en ese intervalo poder leer, ver los cuadros, escuchar música clásica, reunirme con los jóvenes y enfrascarme con ellos en polémicas filosóficas bizantinas. Es ahí donde conozco a José Mario Rodríguez, alumno de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, que asistía con regularidad a las clases de Mirta Aguirre. En ese momento yo me sentía muy estimulado porque Mirta Aguirre demostró tener mucho interés por mi proyección autoral, y dedicó tiempo para analizar mis obras, conversar conmigo, orientarme.

José Mario era testigo de esa dedicación especial. Eso lo motivó a interesarse en mi obra. Se me acercó con el entusiasmo de poder establecer una comunicación. Era un joven inquieto, polémico, irónico y sarcástico a veces, para imponer su personalidad. Siempre llevaba debajo del brazo un maletín que apenas podía cerrar, lleno de libros. Era como una especie de biblioteca ambulante. Leía con mucha avidez. Diametralmente opuesto al cenáculo de jóvenes que se perdían en un marasmo de disquisiciones filosóficas. José Mario y yo logramos ser muy buenos amigos. Asiduamente nos reuníamos en la biblioteca, intercambiábamos impresiones. Me prestaba libros, o me sugería algunas lecturas. Nuestros intercambios literarios eran muy fructuosos. Las discrepancias no solían ser, en aquel entonces, antagonicas. Logramos, sin

proponérselo, crear un círculo de amistades que compartíamos las mismas inquietudes intelectuales: Ana Justina Cabrera, poeta y dramaturga, Gerardo Fullea León, poeta y dramaturgo, Guillermo Cueva Carrió, cuentista, Rogelio Martínez Furé, etnólogo y folclorista, todos asistentes al Seminario impartido, en ese período, por el dramaturgo argentino Samuel Feldman, con quien creamos una estrecha amistad, y Mirta Aguirre. No había publicado José Mario su libro de poesía *El grito*, predecesor de las ediciones El Puente.

El año 60 se caracteriza por una ebullición cultural en la juventud cubana, sin precedentes en nuestra historia literaria. Se escribe mucho. Manuscritos de todos los géneros literarios emergen del fondo de las empolvadas gavetas y cajas, y salen a la luz. La Revolución logra descubrir el talento oculto, sumergido en el olvido, le da todo tipo de estímulos y motivaciones para su desarrollo. Ofrece un sitio estable para el movimiento literario a través de revistas, concursos, peñas literarias, talleres, etc... José Mario logra, a partir de su libro *El grito*, junto a *La marcha de los hurones* de Isel Rivero, echar los cimientos de las ediciones El Puente. Su padre tenía una ferretería, él le daba dinero para su manutención, pero José Mario lo utilizaba para pagar el costo de las publicaciones. Ahora recuerdo que ya estando en el seminario de Osvaldo Dragún, en la calle San Lázaro, José Mario me regaló la primera máquina de escribir. En ese momento yo no tenía ninguna. Él, a pesar de ser muy joven, era una especie de filántropo, de mecenas que cazaba el talento, iba en busca de él. Nos fue descubriendo a todos. Junto con Fullea creamos el proyecto la Novísima de Teatro, una especie de antología del teatro joven cubano donde aparecerían José Milián, Nicolás Dorr, Tomás González, Santiago Ruiz, Roberto Anaya, Reynaldo Hernández Savio, Ignacio Gutiérrez, René Ariza, José Corrales, Rolando Buenavilla, Maité Vera, José R. Brene, Mario Balmaseda, Heuder Hernández, Rafael Solís, René Marín, Miguel Collazo, René Fernández, Pepe Santos Marrero, Jesús Gregorio, Ana Justina Cabrera, Rubén de Paula, entre otros. Realmente la selección era extensa. Con el marcado propósito de presentar a autores que en ese momento estaban escribiendo y no tenían la mínima posibilidad de estrenar y mucho menos publicar. El 95% eran alumnos del Seminario de Dramaturgia. Se había publicado la Novísima de Poesía, con éxito editorial.

El Puente publicó *Poesía yoruba*, recopilación de Rogelio Martínez Furé. Este espacio

ofrecía muchas posibilidades sin crear tendencias. José Mario y la dirección de El Puente estaban muy claros en ese sentido, se iba en pos del talento, no eran tendenciosos, siempre fueron muy desprejuiciados. Al pasar el tiempo vemos hoy que muchos de aquellos autores han alcanzado una presencia cimera en nuestra cultura. El Puente fue una especie de revelación y una capacidad casi mágica de poder concentrar recursos financieros y una pléyade de escritores jóvenes. La revista fue un proyecto casi a punto de realizarse que se frustró con la desaparición de El Puente.

¿Qué pasó después con El Puente?

Yo no era de su directiva. A pesar de que era amigo de la dirigencia nunca tuve interés por conocer los mecanismos internos de su estructura. A eso agrégale una época en que me desvinculé de sus operaciones. Seguíamos siendo amigos, pero mi trabajo como jefe de escena, asistente de dirección y a veces como asesor del grupo Guernica, que dirigía Dumé, me aisló, en cierto sentido, de la praxis de El Puente. Pero no estoy ajeno a esa lamentable polémica entre Jesús Díaz y Ana María Simo. En mi opinión muy personal fue una polémica que no tuvo conciencia, ni mirada hacia el futuro. Las coyunturas descoyuntan, desencajan las cosas de su lugar, descomponen cualquier cosa articulada. No soy el indicado para esclarecer ese proceso. Seguro estoy de que los protagonistas tienen suficientes elementos para emitir criterios saludables al respecto. ¿Cómo examinar los hechos históricos? Sin paliativos. Con profundidad. Sé que a quienes corresponde dilucidar esta circunstancia tienen argumentos sólidos para ser objetivos y poner las cosas en su sitio. La vida nos pone con frecuencia en la libertad o facultad de elegir. Tenemos el derecho, inexcusable, a

elegir entre dos o más opciones, fundado en nuestros preceptos e ideas. José Mario decidió irse, nosotros, quedarnos. No hay por qué clasificarla como una elección macabra. Nosotros tuvimos el alcance de ver no la inmediatez de las cosas, sino la mirada hacia la lejanía. No se le dio un buen tratamiento a El Puente. Fueron años difíciles en que se encasillaba la cultura en una posición muy férrea. En este caso, quizás José Mario no tuvo la visión que tuvimos nosotros, y decidió irse. Sabíamos que era un problema circunstancial, había que luchar contra el equívoco. Muchos no tuvieron la paciencia y la lucidez necesarias para saber que todo era coyuntural. El Puente fue una hazaña, una fuerza activa en el seno del movimiento editorial juvenil. Es imprescindible tener entusiasmo para que nuestra vida termine feliz sin reproches ni resentimientos.

¿Cómo surge María Antonia, cómo fue el proceso antes y después? ¿Cómo trabajas con Roberto?

Cuando escribo *María Antonia*, Roberto Blanco no era su posible director, se encontraba en Ghana. Yo pertenecía al grupo Guernica, dirigido por Dumé, un director muy importante para mí, de gran espectacularidad. De hecho, escribo la obra pensando en él. Dumé la leyó, se entusiasmó mucho, y la quiso dirigir sin demora. Pero por los mismos problemas coyunturales que te mencionaba, Dumé se va del país, y *María Antonia* se queda en el aire. Desintegran el grupo por razones dogmáticas y funestas no solamente para el movimiento teatral, sino también para la cultura, al igual pasó con el Milanés, dirigido por Adolfo de Luis, o Teatro Estudio cuando quitan a Vicente Revuelta. En ese momento todos pasamos al Conjunto Dramático Nacional, que era una especie de bolsa. Entonces Gloria Parrado y David Camps, que conocían la obra, la acogen como suya, y empiezan a proponerla. Despierta el interés de mucha gente: Rebeca Morales, Rolando Ferrer, Adolfo de Luis. A propósito, recuerdo ahora que Adolfo, quien tenía en sus manos *El premio flaco* de Héctor Quintero, me aconsejó que yo, como autor joven, necesitaba estrenar mi obra, por supuesto, pero era mucho más conveniente para mí estrenarla en provincia y no en la capital. También quiso dirigirla Nelson Dorr con quien tuve muchas discrepancias. Nunca nos pusimos de acuerdo. En ese momento Nelson Dorr estaba inmerso en una proyección muy brechtiana. Todo debía pasar por el marxismo, un marxismo muy ortodoxo, donde la dimensión cultural en *María Antonia* era vista por él, en aquel momento, como superstición. Sin embargo, en ese



El león y la joya, de Wole Soyinka, puesta de Hernández Espinosa con Teatro Caribeño (1990)

instante era la persona idónea para dirigirla. Era un director joven muy inteligente, de incuestionables rigor y disciplina, capaz de dirigir a muchos actores en escena. En fin, un director capaz de dirigir un espectáculo de las exigencias de *María Antonia*. Pero *María Antonia* no era solamente un espectáculo. Era mucho más. La obra vuelve a quedarse en el aire y no es hasta que vuelven a formarse los grupos que reaparece el interés por la obra. Gilda Hernández funda el Taller Dramático, yo me incorporo al grupo y ella se interesa por *María Antonia*.

Pero cuando Roberto regresa de Ghana, ya él viene con noticias sobre la existencia de mi obra. Silvano Rey, un actor muy amigo de Roberto, le había escrito que *María Antonia* sólo podía dirigirla él y lo primero que hace es pedirle la obra a Gilda. La lee y decide asumirla como director. A partir de ese instante comienzan nuestros encuentros. Encuentros fallidos. Parecía que no nos entendíamos. Yo estaba muy a la defensiva, con una actitud recelosa y con temor de ser agredido culturalmente. Aunque Roberto venía de África, también había estado en Alemania, en el Berliner Ensemble. Yo reservaba todos mis derechos para defender *María Antonia* con la «quimbumbia» y el «taco». No se trataba de defender un punto ni una coma, sino la integridad de una cultura vilipendiada y sojuzgada por los «aristócratas» intelectuales de café con leche: la cultura popular. Roberto no pertenecía a esa fauna. Debo confesar que tenía un concepto muy claro de lo que podía significar la obra. Yo no creía que *María Antonia* fuera una pieza más en el ámbito teatral. No se trataba de que si era buena o mala, sino que existían aspectos y códigos culturales que tenían que ser atendidos en profundidad. No era simplemente hacer una obra porque hay una mujer tremenda y trágica. Habían otros aspectos fundamentales como la presencia del negro, su escala de valores, su angustia existencial en su entorno marginado, una ética y una moral muy particulares. *María Antonia* tenía que ser asumida sin paternalismo, ni mojigatería. Un mal tratamiento la convertiría en una obra costumbrista, folclorista, inaceptable. He ahí el porqué *María Antonia* pasó de mano en mano y cómo pudo escapar de los estigmatizadores. A pesar de que Roberto no era ni lo uno ni lo otro, entramos en discrepancia en el primer encuentro. Pero él fue muy sabio. Me pidió conocernos. Había respeto y admiración por ambas partes. Pero, ¿quién era yo, de dónde procedía, cómo era yo? ¿Y cómo era él? Se abrió el diálogo y con él se dio inicio a la comunicación. Empezó a visitar el entorno de *María Antonia*, se permeó de esa cultura, reafirmando la que él traía de África. No era nada superficial. Lo hizo porque la sintió y la vio. Porque participó en ella. *María Antonia* no era solamente el código gestual, sino el plástico, el ritmo de la palabra. No era una obra que estaba simplemente inspirada en esta mujer, sino que había elementos que se trabajaron con una intención muy marcada. La interrelación de esos personajes, su entorno, su angustia existencial diferente a la de los muchachos perdidos que iban a la Biblioteca

circulante inspirados en Camus o en Sartre. No, no era eso. Era la existencia, la convivencia, la violencia de un mundo marginado sin escape, sin salida. Ubico la obra en un momento casi frustrante en nuestra república, en el año 52 cuando el golpe de estado. En ese momento se trunca una aspiración que venía del partido ortodoxo con el suicidio de Chibás. En el derrumbe de esa posibilidad es que surge *María Antonia*. Un microcosmos cuyos avatares conducen al hombre a un callejón de muchos vericuetos sin salida. Hasta el triunfo de la Revolución, esos personajes se debatían en la impotencia de resolver su situación. Y en ese ambiente también están la frustración, los fracasos, el odio, la infidelidad, el desamor, el crimen, la ternura, la inocencia, la bondad, el amor. *María Antonia* no era la obra de la sala ni del comedor, era la obra de una colectividad dañada, marginada. Por primera vez ese entorno surge sin cosméticos. Con esta presencia se crea un gran problema, no porque cuestionara lo que se estaba haciendo, sino porque se trataba de una visión distinta a lo que se estaba haciendo.

Incluso Virgilio Piñera la ataca con furia. Llega hasta la enajenación de agenciarse adeptos para atacar *María Antonia*. Y lo logra. Quizás sea muy festinado decirlo, pero es lo que pienso. Virgilio es un dramaturgo, un intelectual de primera línea, con un lugar ganado con todos sus derechos. Incuestionable su calidad como dramaturgo. Cuando escribe *Aire frío*, ya estaba *El largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill, cuando escribe *La isla en peso*, ya estaba *El retorno del país natal*, de Aimée Césaire, cuando hace *Dos viejos pánicos*, ya existía *La noche de los asesinos*, de Triana. Te advierto que estoy pensando en voz alta, pero él no pudo dar una respuesta, desde el punto de vista dramático, a *María Antonia*. Se ocupó de influir en muchos, diciendo que era una obra populista. Se dio cuenta de que *María Antonia* iba más allá de lo que él señalaba. Algunos le salieron al paso a esa proyección, como Jesús Díaz. Había dos bandos: los que consideraban que *María Antonia* era una obra populista, superficial, de color local, y los que veían más allá de eso. Algunos enemigos y detractores que levantaron su voz contra *María Antonia*, admiradores de la belleza helénica, trataron de desvincular la puesta en escena de la obra. La causa era el carácter clasista y, por qué no, racista, que predominaba en el estado



FOTOS: ARCHIVO DEL ENTREVISTADO

El Venerable, Teatro Caribeño (1995)

de opinión de esos voceros, artistas e intelectuales. La ceguera les impedía ver la conjunción de elementos artísticos, estéticos y éticos presentes en el imperativo de la cultura popular que con la Revolución se hacía cada vez más presente e imponente, y se contraponía al «elitismo» cultural pequeñoburgués. Albert Camus en su artículo «La literatura y el trabajo» escribió: «Gorki, por ejemplo, puede ser considerado uno de los más dignos representantes de la literatura obrera. Sin embargo, no veo cuál es la diferencia de género entre sus libros y los del aristócrata terrateniente Tolstoi. Al contrario, me gustan ambos, y en parte por una misma cosa: en un idioma simple y al mismo tiempo maravilloso, describen todo lo grande —la alegría y la pena— que embarga el corazón del hombre».

Hablabas de la imposibilidad de escape, de salida, en el entorno de María Antonia. Es un elemento que hoy sigue dialogando con el teatro, lo hemos visto en Mundo de muertos, de Fátima Patterson, desde otros códigos. Va más allá de una instancia coyuntural, es una instancia arquetípica en la cultura cubana.

Va más allá de una instancia coyuntural. Es una instancia cultural. Incluso la coincidencia que se da desde el punto de vista que mencionas en la obra de Fátima subraya esa instancia. Yo partí de una circunstancia muy específica, Fátima parte de otra. Ahora que mencionas eso, me remito a la película de Sergio Giral en la cual una de las cosas que más me incomodó fue el tratamiento melodramático que le dio a la obra. No lo analizo desde el punto de vista cinematográfico, que muchos consideran que tiene valores, yo lo veo desde el punto de vista conceptual del cineasta con relación a ese contexto histórico y social. En primer lugar, María Antonia en ese microcosmos no fue víctima, sino victimaria. No es la mujercita, sino la mujer. En segundo lugar, ella nunca hubiera sido una jinetera, su escala de valores, sus códigos existenciales no se lo permiten. Al final del filme se proyecta una supuesta María Antonia actual como posible jinetera. Creo que hoy existe María Antonia, pero no precisamente jinetera. Sergio no pudo comprender, no tuvo la profundidad suficiente, o no quiso tenerla, para dar una María Antonia

contemporánea, que es lo que pido cuando se haga una relectura de esa obra.

Es curioso, pero hay cosas que me motivan a pensar. Por ejemplo, en el año 1967 se estrena *María Antonia*, y asiste al teatro Mella un público que jamás había visto teatro. Sin embargo, después de tantos años hay mucha gente que nunca ha visto teatro. ¿Cómo es posible eso? Hubo una política para acercar a la población a los teatros. El trabajo de los instructores de teatro en las fábricas, escuelas, universidades, unidades militares, fue muy consecuente. Ha mermado ese entusiasmo, ahora se intenta rescatarlo. Pero en este momento haces una encuesta y te encontrarás con personas de formación académica que no conocen el teatro. Es algo que debe ser analizado por los sociólogos.



Obba y Changó, Teatro de Arte Popular (1983)

Me resulta contradictorio. Por un lado hay un nivel académico superior al del año 67. Quizás la televisión, el transporte, los precios de la entrada, las propuestas escénicas contribuyan en gran medida a ese alejamiento o, en el peor de los casos, a la apatía e indiferencia. ¿La no-identificación con las problemáticas expuestas en la escena? ¿Y las películas extranjeras que ven tienen relación con nuestra realidad social? ¿Es posible que no exista el interés por los creadores actuales de llegar a ese público? ¿O se deba a que quizás tampoco han surgido de él? ¿O han surgido de otro contexto cultural con otra escala de valores? ¿Cuál es la causa real de esa transfiguración? Lo cierto es que el teatro actual trata de abrirse camino con muchas dificultades. Lo único que puedo afirmar es que necesitamos ser más sagaces en el rescate de un público que hemos perdido. ¿Se trata de una crisis teatral? No lo creo. Pero si fuera cierto, «en una situación de crisis están presentes los brotes de renovación, desarrollo, perspectiva».

¿Qué pasó con Calixta Comité? ¿Cuál fue el detonante?

No puedo desvincularla de toda una historia precedente. *Calixta...* no comienza en *Calixta...* Tiene sus antecedentes en *El sacrificio*, premio de instructores de teatro. Cuando se publicó apareció con una coletilla que decía más o menos «que esta obra cuando se represente ante el público debe decir que sucedió antes de la Revolución y no después». Me parecía muy tonto. En primer lugar, la obra sucede en el año 1961 y el triunfo de la Revolución fue en el 59, qué cambios tan radicales se hicieron como para decir eso. Creo que existía un contexto social y cultural favorable para atacar primero a *María Antonia* y luego a *Calixta...* A partir de los mismos parámetros, la misma mentalidad pequeñoburguesa, con determinados criterios y prejuicios

culturales y raciales. *Calixta...* era muy abarcadora. Estaba presente el problema de una dirigencia corrupta, aunque fuera ínfima, la intolerancia, la intransigencia, el conflicto racial, el amor entre una blanca y un negro que se querían con agresividad, partiendo de códigos de su propia cultura. No se trataba de Romeo y Julieta en *El Vedado* y *Miramar*, sino de *Saldo*, de Cayo Hueso, del Cerro. Ese era el contexto de esos personajes. Estaba Palmita buscando su estabilidad y su amor, sin encontrar un hombre capaz de comprender su dimensión, y en medio de ese conflicto recurre a José Martí. Quién no ha leído a José Martí, cómo se le va a negar la posibilidad de acudir a él cuando entra en una crisis existencial. Se dijo que era una herejía. A la obra se la

acusó de racista, de diversionismo ideológico. Pero también a *La Simona* se la atacó con los mismos términos. Igual ocurrió con *Mi socio Manolo* en un momento. Al parecer se trata del mundo que toco y cómo lo toco.

Quizás por esa razón mis obras han sido rechazadas por alguna gente, no por toda, por suerte. Me han acusado de racista y escritor de la negritud, gente que no sabe ni qué es la negritud, ni su procedencia. Piensan que la negritud es porque hay negros nada más, no saben ni el origen del término.

Fue una explosión, muy controlada porque hubiera sido peor. Pero tiene ya una historia nefasta. Felizmente ya existía el Ministerio de Cultura con Armando Hart al frente y muchas personalidades la defendieron y se opusieron a los ataques. La obra se hizo dos días a sala llena en el Mella y otro día se realizó una función especial para invitados en la sala Covarrubias donde se debía opinar sobre la obra. La polémica sucedió en la calle, con los que la vieron y con los que no la vieron también. A mí me sorprendió el detonante. Recuerdo que me había puesto de acuerdo con Sergio Vitier, el compositor musical de la obra, para celebrar el éxito. Cuando llegué a mi casa me llamaron para comentarme todo el ambiente creado alrededor de la obra, ellos se comprometieron conmigo a defenderla públicamente si fuera necesario.

Tus obras tienen un barroquismo límpido, hay un juego de palabras cautivador que no deja de ser teatral, imponiendo siempre imágenes de gran belleza.

María Antonia es barroca. No renuncio a eso. Creo que toda obra tiene un lenguaje propio. Parto de un lenguaje popular y eso se remonta a mi niñez. Cuando era pequeño

Lagarto Pisabonito, Teatro Caribeño (1997)



trataba siempre de inventar palabras. A veces sustituía una palabra por otra porque en ocasiones me podía resultar incómoda. Quizás ese juego infantil y la *Biblia* tienen mucho que ver con este tipo de construcción, quizás tenga alguna relación con el hecho de que me gusta mucho bailar, cantar, escuchar. Siempre iba escuchando el ritmo a la hora de escribir, siempre traté de impregnar en lo popular la sonoridad. *El sacrificio* tenía esa sonoridad, y cuando Samuel Feldman, en ese momento mi profesor de dramaturgia, la revisó, comenzó a corregirla. Él no entendió nada de mis búsquedas formales con el lenguaje popular. Tachó todo lo que le parecía ajeno o, según su escala de valores, de mal gusto. Ahora reconozco que tiene un lenguaje muy árido, seco, pero él decía que no, que sí era de mal gusto, y yo era un estudiante, a contrapelo rectificaba las cosas, pero no estaba conforme.

Me gusta la musicalidad, trato siempre que en mi teatro esté presente ese elemento, y que el actor esté conciente de eso. No solamente la musicalidad en los desplazamientos, sino en el conjunto de la obra, donde palabra y gestualidad entren en armonía. Siempre busco los recovecos, los vericuetos de las frases, sus rupturas para crear determinadas sensaciones.

A veces se me tilda de verbalista y se hace en un sentido llano. No creo en eso. El verbo está trabajado no solamente en decir, sino en cómo hacerlo.

En todas tus piezas, incluso en aquellas de gran simbolismo, siempre diriges la mirada hacia el hombre y su entorno social. El hombre atrapado por los entresijos culturales, políticos, religiosos. Siempre en polémica. ¿Cómo se te plantean estas obsesiones a la hora de escribir, de organizar el material dramático?

Te voy a hacer una confesión. Me cuesta dolor escribir. Siempre estoy huyendo de esa responsabilidad porque sufro mucho al hacerlo. No puedo negarles a los personajes su verdadera dimensión, no me gusta escamotearles ningún criterio y entro en desacuerdo con esos criterios. Pero entonces corro el riesgo de que si soy fiel a esa pureza, puedo hacer personajes totalmente esquemáticos.

Desde que surge la idea, quizás partiendo de un personaje, de una frase o idea, comienza el conflicto de los personajes pero también el mío, cuando debo sentarme a escribir. Hasta que no esté saturado de ese rechazo para escribir, no me dedico a ello. No es un acto que disfruto, precisamente a causa de los personajes que se debaten, siempre en situaciones límites, polémicas, y arrastran ellos concepciones opuestas a las mías en muchas ocasiones. Pero no me gusta ser un tirano, me complace que la interrelación de los personajes, la situación lleve, por supuesto con mi intención, a un lenguaje y una proyección muy polémicos. A veces me crean trampas, yo mismo me las hago,

y no sé en ocasiones cómo salir de ellas. Es tan doloroso que a veces me espanto. Pero son personajes.

¿Cómo valoras el tratamiento del problema del negro y la discusión en torno a ello a nivel social?

Siempre he tratado de buscar mi espacio en la sociedad en que vivo. No es un espacio que se me regala, sino que me lo he ganado, que nos lo hemos ganado, y te hablo del negro que soy. En la medida en que determinados conflictos y fenómenos sociales en nuestra realidad desde el siglo XIX —para ser más inmediatos— hasta la fecha, no se asuman con toda la responsabilidad, vamos a seguir arrastrando el problema de los prejuicios raciales. Es un tema secular, que no lo inventó la Revolución, pero al no darle el lugar para el debate, desde el punto de vista artístico, conceptual, estamos contribuyendo, querámoslo o no, a que el problema se mantenga en un futuro. Para mí un punto de giro, y es doloroso, fue la manera en que entró la comunidad cubana del exilio. Si hubiera entrado para ver solamente a los familiares, hubiera sido muy positivo; pero lo hizo para traer todo lo que había ganado. Regresó como el hijo pródigo, pero para darle a la familia y no la familia a él, y esto me pareció demasiado peligroso. Peligroso porque a partir de ese momento se crearon zonas y círculos donde muchos eran favorecidos y otros no. De los favorecidos el gran porcentaje eran blancos, los menos eran los negros. Ahí empiezan a surgir frases y actitudes racistas de una forma que hasta ese momento no había existido. O quizás estaban ocultas. Cuando viene el derrumbe del campo socialista algunos sienten que aquí va a pasar lo mismo, y entonces recurren a fortalecerse. Para hacerlo van a la tradición del pasado, a la familia, esa familia regresa con todos los prejuicios raciales, sociales, y lógicamente se comienza a responder

ante ellos que serían, supuestamente, los dueños del país. No solamente ves ese fenómeno en los blancos, sino también en los negros, como reacción. No fuimos los negros los que inventamos el racismo. Es una situación alarmante porque en el fondo quien piensa así tiene una célula o un núcleo fascista que en cualquier momento puede despertarse y ser fatal. Hay cosas que se están obviando, quizás pueda resultar pretencioso de mi parte querer escribir la historia del negro a través de distintos períodos, desde la colonia hasta nuestros días. Pero si no lo hago, no veo que se haga. Incluso a veces el propio negro que escribe no refleja esa realidad, ni tan siquiera la suya. Quizás sean escritores que no sienten ese fenómeno como yo, pero para mí sí es muy preocupante ese pensamiento que tiende a borrar el derecho de escribir tu propia historia.

A *María Antonia* la han tildado de ser la obra de la negritud, pero yo jamás he oído mencionar la obra de la blanquitud. Nadie le dice a ningún autor blanco que ellos escriben para blancos. Basta que un negro escriba una obra, sólo una obra donde aparezca un negro capaz, no criado ni esclavo, para que digan que escribe sólo cosas de negros. Escribo de la realidad que conozco, además de que soy un autor que ha escrito para blancos, por decirlo de algún modo, e igualmente hay blancos que escriben para negros y blancos que no escriben para negros, excepto cuando ponen a una criadita. Pero ahí está *La Simona* que no es negra, por ejemplo. En *Alto riesgo* no hay negros. Creo que a veces es una falacia y en ocasiones se es demasiado acuñante al decir que uno está casado con ese tema. Si existen Manzano, Maceo, Aponte, por qué no voy a escribir sobre ellos. Basta que tú tengas en una obra a un médico para que el director ponga a un actor blanco en el papel, no se le ocurre poner a un negro. Es blanco el maestro, a menos que pongas en la acotación que debe ser negro. También abusamos mucho del folclor, especialmente cuando está aislado de su entorno y elemento más auténtico. De ahí la cantidad de danza folclórica que repite lo mismo con pésima calidad. También nos encontramos con la otra danza —de la cual hay una especie de hemorragia—, como si en España sólo se bailara flamenco. La flamencorrugia nos ha invadido.

Creo que todo el problema racial es muy delicado, pero hay que asumir que está ahí, que los colores existen. Si vamos a asumir que raza es una sola, bienvenida sea, pero no debemos olvidar que existe el color.

¿Cuándo podremos ver Manzano?

Manzano va este año definitivamente. Es una obra muy difícil porque es el Manzano que creo existió, según mi interpretación de la autobiografía, la primera parte, porque con la segunda se desconoce qué pasó.



Tema para Verónica, de Alberto Pedro, puesta de Hernández Espinosa (1981)

A mí siempre me dio la sensación de que la actitud de Manzano, la cosa ladina, sumisa, respondía a un mecanismo de defensa en un medio hostil. Tiene mucho sentido contemporáneo. Para él escribir era un acto de liberación, después le coge miedo a ese acto, a sus consecuencias. Sus dudas, su existencia en un mundo de blancos donde llegó a tener una presencia cultural sólida.

Mientras Manzano es esclavo es todo un suceso, pero cuando deja de serlo debe tener los instrumentos necesarios para trascender ese estado y convertirse en un intelectual. Ahí es donde comienza su angustia. Cómo insertarse en un mundo donde realmente los instrumentos de trabajo son otros, los libros, la lectura, el pensamiento. Y eso lo angustia tremendamente. Ahora se trata de otro látigo peor, el látigo del conocimiento. Si no conoces, la vida te da latigazos.

Ha sido muy difícil plasmar todo eso. Por ejemplo cuando está leyendo y comprende que no sabe qué lee. En la obra hay una contrapartida que lo va acosando, y cuando lee su obra de teatro, hay problemas de estructura dramática, y Manzano no comprende, y se atormenta.

En la obra la lucha de Manzano se produce cuando Del Monte lo acoge en su tertulia como un hecho y cuando Made le edita sus poemas. Hay una discusión con Made cuando lo publica y le dice que no puso su nombre en aras de proteger su vida, y Manzano sufre también porque su nombre no aparece en la antología.

Es una obra que requiere tiempo de montaje y recursos, porque quiero abarcar todo el espacio de la sala, hacer escenas simultáneas, y me hace falta tiempo. Uno se debate entre la angustia del poco tiempo que se te va entre las manos. No me queda tanto tiempo como para perder un año. Debo preparar también mis libros, es mi responsabilidad. Ahora mismo Alberto Curbelo se ganó una beca para escribir lo que sería mi biografía. Y para eso tengo que desempolvar mis recuerdos. Necesito más tiempo.

Magdalena sin Fronteras

Por cuarta ocasión el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO) lanzó su convocatoria: Magdalena sin Fronteras agrupó a maestras teatristas de diversas partes del mundo en la ciudad de Santa Clara, entre el 8 y el 18 de enero de 2005. Con el auspicio de la red Magdalena Project, fundada en 1986, esta edición del CITO, coordinada por Roxana Pineda y el Estudio Teatral de Santa Clara, permitió el contacto de decenas de actores, directores, bailarines, coreógrafos, técnicos, críticos y dramaturgos cubanos con reconocidas profesoras que impartieron intensas jornadas de talleres, clases magistrales y conferencias en lo que puede considerarse el más importante evento pedagógico del teatro cubano en los últimos diez años. Fueron las maestras y los talleres: Cristina Castrillo (Suiza, «La

memoria del cuerpo»), Julia Varley (Dinamarca, «El eco del silencio»), Jill Greenhalgh (Reino Unido, «La presencia del actor»), Brigitte Cirla (Francia, «A capella»), Ana Correa (Perú, «El uso dramático de los objetos»), Ana Woolf (Argentina, «Pies danzantes, mente abierta»), Geddy Aniksdal (Noruega, «Expresión personal en el trabajo del actor»), María Ficara (Italia, «La odisea de la escritura»), Graziella Rodríguez (Argentina, «Producción teatral») y Deborah Hunt (Puerto Rico, «Concilio extraño»). Otras acciones, entre las que se destacan espectáculos y desmontajes, fueron presentadas por las maestras en la provincia anfitriona, en Cienfuegos y en Ciudad de La Habana. *tablas* ha querido, con el dossier que sigue, ofrecer un panorama vasto, como vasto en erudición y gracias fue el encuentro.

Mujeres de rojo

Jill Greenhalgh

HE TENIDO UNA LARGA RELACIÓN CON EL nombre de María Magdalena: una figura, un arquetipo, un símbolo cristiano. Una mujer de tojo.

Las jovencitas no deben vestirse de rojo

*En algunos países, este es el color
de la muerte; en otros, de la pasión
en otros, de la guerra; en otros de la ira
y en otros del sacrificio*

*de la sangre derramada. Una muchacha debe ser
un velo, una sombra blanca, vacía de sangre
como una lucha sobre el agua; nada
peligrosa; debería*

*permanecer callada y evitar
los zapatos rojos, las medias rojas, el baile.
Bailar con zapatos rojos te matará.¹*

Cuando yo andaba por mis veinte, tenía una norma de actividad diaria.

Mis días se llenaban con la pasión de hacer teatro como miembro del Teatro Laboratorio de Cardiff. Empezábamos a entrenar por la mañana temprano y seguíamos con el trabajo de conjunto y los ensayos. A fin

de ganar lo suficiente para vivir, trabajaba después en un bar desde las seis de la tarde hasta las once y media de la noche. Era un lugar ruidoso y lleno de hombres bebiendo fuerte. Yo disfrutaba del lugar seguro que había detrás del bar, bullicioso e intocable, pero sin embargo un centro de atención. Después, bien despierta y zumbando, iba, a menudo sola, a un notorio club de medianoche en la zona de los muelles de Cardiff, un fondeadero de tráfico de drogas, vidas criminales y buena música. Tenía un gran salón de baile y yo bailaba por horas –unas veces como la única persona en el salón de baile y otras como parte de una turbulenta masa de cuerpos– y me encantaba, de verdad que me encantaba.

Yo era conocida como «bailarina» (lo cual necesita pronunciarse con un fuerte acento de Cardiff para revelar su verdadero significado). Ejecutaba peligrosos juegos de coqueteo y besaba a muchos sapos que casi nunca se transformaban en príncipes. No era una *coquette*; despreciaba a las muchachas que merodeaban con sus bolsos, ocultando tras varias capas de maquillajes y zapatos el hecho de que no podían ni entrar, mucho menos bailar. Yo me exhibía abiertamente, sin miedo y, podría decirse, me ponía ingenuamente en peligro. Cuando miro atrás, puedo ver lo cerca que estuve del abismo, y ahora que tengo mis propias hijas me aterra imaginarlas corriendo esos mismos riesgos.



Jill Greenhalgh, Nora Hamze y Fátima Patterson en una sesión de trabajo



La maestra, fundadora del Magdalena Project

A la mañana siguiente me levantaba temprano para hacer teatro de nuevo y la Magdalena venía también. En el proceso de representar fachadas sociales durante los primeros años de mi carrera, la figura de la María Magdalena era un lugar desde el que me embarcaba en nuevos viajes creativos. Ella estaba constantemente «ahí» de alguna manera: una musa, un punto de referencia, una guía... tal vez. La adopté como símbolo de la feminidad indomable, y creo que la convertí en esencial al inicio de mi vida creativa para catalizar un análisis demasiado simplista de mi sexualidad incontrolada y de mis distorsionadas aspiraciones románticas. Yo era joven y buscaba pareja.

No soy una persona religiosa, pero siempre me he sentido fascinada por las historias de la *Biblia*, y he llegado a considerar el Nuevo Testamento como el relato sobre el cual se han construido el código moral y la estructura sociocultural de Occidente. El Cristianismo es quizás la influencia más profunda y definidora que flota sobre nuestro sistema «occidental» de conducta.

Durante los primeros siglos posteriores a la crucifixión de Cristo, muchos documentos se proclamaron como la verdadera autoridad en sus enseñanzas. Por último, en el siglo IV d.C., el emperador converso Constantino estableció el Cristianismo como la religión oficial del Imperio Romano, y la versión «oficial» de los Evangelios fue establecida en el Pacto de Constantino. La Nueva Iglesia de Roma decretó que sólo aquellos escritos que tenían el sello de «apostolicidad» —la autoridad de Pedro Pablo— podían formar parte del canon bíblico. Fue entonces que todos los «demás» testamentos de las enseñanzas de Cristo fueron maldecidos como heréticos, y con el tiempo, las voces y los escritos disidentes fueron sistemáticamente silenciados o quemados. Así, para ajustarse a la conveniencia política del momento, lo que quedó fue, inevitablemente, un registro distorsionado de hechos y relaciones. Los testamentos de María Magdalena desaparecieron, junto con otros, lo cual estableció la noción que tenemos hoy día de su papel en la historia de Cristo contada por otros, casi siempre hombres, y no con sus propias palabras.

La percepción ortodoxa de la figura de la Magdalena la sitúa como la mujer perdida cuya alma es redimida por un amor más elevado y no carnal, la mujer que llora para siempre los pecados que ha cometido. Ella representa a la mujer de

alma débil y pecadora cuya sexualidad desenfrenada y animal ha de controlarse para que no desvíe a los hombres buenos del camino recto. Perdonen mi cinismo. La Magdalena fue santificada como el símbolo de la redención mediante la eterna penitencia, y su iconografía, pintada a través de los siglos, ha sido una de las más poderosas herramientas propagandísticas para preservar la subordinación de la naturaleza implícita de la hembra. Como escribe Susan Atkins, «María Magdalena, como las mujeres que ella representa, ha sido la víctima propiciatoria de la institución eclesiástica; manipulada, controlada y, sobre todo, mal representada».²

Mi obsesión con la figura de María Magdalena comenzó a principio de los ochenta en una cena íntima con un hombre que había rechazado mi más bien impertinente oferta de matrimonio. Para cambiar el tema, le pregunté qué sabía de María Magdalena. Él fue hasta su librero y sacó un ejemplar de *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis. «Ahí se habla mucho de ella», dijo.

Me leí la novela, y ella liberó en mí un intrincado camino de asociaciones que han alimentado desde entonces mi imaginación y mi curiosidad intelectual.

Desde los comienzos del libro sabemos que Jesús y María fueron prometidos como novios en su infancia. A medida que crecen, Jesús comienza a oír la voz de Dios, y a pesar de su pasión por María, la abandona. Años después, atormentado por la culpa, regresa a pedirle perdón, pero no por su abandono, sino por haberla convertido en la mujer que él ha oído que es. En un pasaje se describe a María como una reina de las prostitutas, viviendo en su burdel en las encrucijadas de muchos países (yo siempre me lo imagino como Bizancio), fornicada por el mundo entero: filas de hombres de todos los países imaginables ante su puerta, esperando su turno para aliviarse. Jesús se coloca en la fila y espera su turno. Cuando llega a sus habitaciones, ella grita: «Tú... ¿por qué estás aquí? No quiero verte... para olvidar a un hombre... he rendido mi cuerpo a todos los hombres».

Este abandono y su respuesta causaron en mí una fuerte resonancia, y con una obsesión ahora encendida, leí todo lo que cayó en mis manos referente a María Magdalena. Llené libretas de notas. Estudié pinturas de ella, de las que hay miles, y empecé a interpretar el simbolismo que

contenían desde la base de una realidad personal, emocional y psicológica, y en deliberada transgresión de las distorsiones ortodoxas. Me concedí una amplia licencia poética y utilicé referencias especializadas sólo cuando alimentaban mi imaginación y mis propósitos. La Magdalena que descubrí es mucho más interesante que la imagen sin vida de la feminidad imponente. Algunos «herejes» dicen: Ella fue la más cercana compañera de Cristo, fueron amantes, incluso se casaron; algunos dicen que los discípulos vivían de su riqueza, construida con sus ganancias como prostituta... La otra mitad de la historia.

Entre mis hallazgos más atractivos se hallaban los Evangelios Gnósticos. Un campesino árabe los descubrió en una urna bajo una roca en el Alto Egipto, cerca de un pueblo conocido como Nag Hammadi, en 1945. La urna estaba llena de libros y papiros perdidos que él llevó para su casa y colocó junto al horno familiar. Muchos de los papiros perdidos se quemaron trágicamente, pero lo que quedó encontró por fin su camino hasta el Museo del Cairo, donde más tarde fue identificado como una biblioteca Gnóstica Copta enterrada alrededor del año 400 d.C. Los manuscritos, se supone, fueron escondidos a causa de su naturaleza herética durante el período que antes mencioné. Los documentos revelan una interpretación, una creencia y un pensamiento claramente cristianos. Dentro de estos textos, que a menudo son tormentosamente místicos y evasivos, el papel de la mujer es mucho más relevante y prominente. Las mujeres son claramente retratadas como discípulas de Cristo y con igual rango que los hombres. Algunos de los más notables escritos son los que se identifican como el evangelio según María; y la figura que emerge es sin duda muy diferente a las interpretaciones convencionales a que estamos acostumbrados. Esto, desde luego, fortaleció mi obsesión y legitimó varios aspectos de mis imaginadas ideas.

Confrontar la personal, ortodoxa y «herética» evidencia mística y literaria sobre María Magdalena ha revelado un cúmulo de diferencias de interpretación respecto a su papel en nuestra historia de Cristo. Quizás yo esté efectuando otra distorsión de la historia para encajar mi visión contemporánea, pero mientras más ahondo, más se alejan mis hallazgos de considerarla siempre como una figura de sexualidad femenina liberada. Ella ha surgido como la representante de las complejidades de mis preocupaciones políticas y feministas. Se ha convertido en un símbolo del silenciamiento de la feminidad y de la naturaleza esencial de la feminidad: la historia silenciada, el otro lado de la historia. El lado femenino de la historia que al permanecer sin contarse ni asimilarse permitió el surgimiento de estructuras sociales desequilibradas y represivas.

El silenciamiento de la historia auténtica de la Magdalena se convirtió en un símbolo de la mentira perpetua. El entierro de las palabras y la experiencia de esta mujer es la mentira, la estratagema política que pronto se convirtió en el fundamento de la misoginia patriarcal que ha incidido desde entonces en dos mil años de historia occidental.

Y tal vez la más viril distorsión es el socavamiento del papel de la Magdalena como primera, y escogida, testigo de la

resurrección, quizás el más potente de los símbolos cristianos. Simplemente la estructura social judía de entonces no podía permitir a una mujer testificar como única testigo de un suceso de tal magnitud, ya fuera real o metafórico.

*Los hombres dicen: «Lo tengo. En el principio fue la Palabra. Voy a contar una fabulosa mentira tan a menudo y con tanta fuerza que todo el mundo lo creerá. Pronto, nadie notará siquiera el engaño».*³

La primera de muchas manifestaciones del símbolo de la Magdalena surgió en mi trabajo en un espectáculo del Teatro Laboratorio de Cardiff, *El corazón del espejo* (1981). El espectáculo investigaba nociones acerca de un patriarcado civil, religioso y pornográfico. Empleaba la figura de Freud y su relación profesional con el poeta H.D. como el fundamento narrativo para explorar las distorsiones del arquetipo femenino. El papel de la «puta» me tocó en suerte, así como el de Lilith, quien precedió a Eva como la primera esposa de Adán. Lilith dejó a Adán porque ella no quería ser la que yaciera «debajo». Se dice que Lilith bailarás en las eventuales ruinas de la humanidad.

El proceso de crear este problemático espectáculo costó caro a nuestra compañía y sus miembros se dispersaron poco después de su terminación. Pero como dictan las leyes de la declinación, esta disolución impulsó varias nuevas estructuras teatrales innovadoras. Se fundaron dos nuevas compañías: Man Act e Intimate Strangers, algunos se movieron hacia otros contextos donde crearon algunas de sus mejores obras, y se inició el Proyecto Magdalena.

El Festival Magdalena de Cardiff en 1986 se dividió en dos fases. En la semana uno presentamos un programa público de espectáculos y talleres. En las semanas dos y tres cerramos las puertas y trabajamos juntas. Treinta y cinco mujeres teatristas de dieciocho países diferentes: la idea era crear un espectáculo colectivo para culminar las tres semanas. La colaboración y el espectáculo resultante fueron más o menos un desconcertante desastre, pero el proceso propició algunos momentos y reuniones que alentaron el futuro del Proyecto.

Cuando a Jolanta Krukowska de la Academia Ruchu (Polonia) le tocó dirigir un taller matutino, introdujo la «danza cuadrada», una simple y muy efectiva estructura para la improvisación grupal cuyas reglas requieren que los participantes atraviesen el espacio, en líneas rectas, sólo que siempre cambiando de dirección en los ángulos rectos. No hay más instrucciones. La mitad de los ejecutantes miraba y la otra mitad trabajaba. La simplicidad del ejercicio pronto libera el mal del aburrimiento, la ruptura de las reglas. El susurro de «Magdalena» hecho por alguien de forma casi inaudible fue lo primero que corrompió la estructura. Se ralló el fósforo y se prendió el fuego. La improvisación que incluía diecisiete ejecutantes se convirtió en una convocativa evocación de «Magdalena, Magdalena, Magdalena». Los testigos de esta improvisación se sujetaban el estómago y rodaban por el piso, llorando de risa, lo cual sólo sirvió para hacer crecer la maldad creativa de las que estaban trabajando. Yo no podría

presumir diciendo que esta larga experiencia de una hora fuera algo más que una temporal y extraordinaria liberación de la tensión, y sería pretencioso conferirle al suceso alguna significación artística; pero sin duda fue una celebración placentera, y quizás una vindicación del nombre a partir del cual había nacido el Proyecto.

En 1992 dirigí un espectáculo titulado *Medianoche Nivel 6*, tomando la historia de la Magdalena y las mujeres enamoradas como los temas trampolín para la colaboración con doce mujeres actrices. La idea para esta producción se fecundó a sí misma la mañana siguiente al último día del Festival Magdalena 86, a medida que me acercaba a la luz roja de un semáforo en mi camino al trabajo. No sé de dónde vino, pero no se iría.

Por seis años luché para reunir el dinero de la producción, y fue sólo con rabia desafiante que el espectáculo se realizó al fin. Fue bien recibido y disfruté de modestas giras por Gran Bretaña y Europa. Sin embargo, fue el proceso de trabajo lo que resultó más gratificante y personalmente transformador.

Con el fin de atraer actrices interesadas en el proceso de colaboración sobre estos temas, decidí anunciarme en los boletines teatrales. Recibí más de trescientas cartas de mujeres inspiradas por la idea y que suplicaban participar. Todavía conservo estas cartas porque, para mí, representan aún otro vibrante llamado: la evidencia del deseo que tienen las mujeres de penetrar en los ambientes segregados para confrontar sus intereses y obsesiones artísticas.

A medida que el proceso se desarrollaba, cada una de las actrices exploraba su propia interpretación de la Magdalena; su trabajo reveló una gran riqueza de imágenes, ideas y correlativos concretos; conexiones que yo nunca había imaginado y de las que tuve el privilegio de ser la primera espectadora. Creo que este fue un trabajo que pudo haber incentivado una prolifera investigación teatral de no ser por la realidad de la escasez financiera; y aunque tocamos sólo una superficie del pozo de potencial del tema, fue un proceso de personificación colectiva de María Magdalena.

En un momento del proceso apareció una nueva figura. Necesitamos reconocerla y la llamamos Lynette White. Ella era una joven prostituta que fue violentamente asesinada en los muelles de Cardiff el Día de San Valentín de 1986. Su cuerpo se encontró a un tiro de piedra del club donde yo bailaba.

Mientras estábamos ensayando, tres hombres enfrentaban un proceso por su asesinato (más tarde fueron liberados: sus asesinos nunca han sido identificados). En toda la cobertura periodística se le conocía como la Prostituta de Cardiff; nunca la llamaron por su nombre.

Con la ventaja de mi anterior percepción me pregunté qué quería yo lograr con este montaje y qué me estaba llevando a terminarlo. Creo que era una excavación muy personal. Necesitaba desprenderme de mi encarnación de la Magdalena, ser testigo de las interpretaciones de las demás y, con la objetiva distancia de un director, esculpir las diversas formas dentro de un todo que representara las obsesiones que me habían estado rondando por años. Me pregunto si fue un proceso de exorcismo, una herramienta para ahondar nuevos caminos, un proceso de transformación. No sé si fue coincidencia o consecuencia, pero durante los ensayos finales de esta obra, tras una ardua y larga labor, encontré el amor de mi vida y me convertí en madre muy poco después.

Había encontrado mi pareja. Y desde entonces he realizado espectáculos relacionados con muy diversas preocupaciones, más políticas que personales. Construir concretamente una realización de mis obsesiones resultó ser una bienvenida transformación personal. O quizás sólo la edad, la maternidad y el matrimonio fueron los causantes. Como quiera que haya sido, avancé.

Todavía me visto de rojo en ocasiones, debería hacerlo más a menudo. Es el color de la resurrección de la voz de las mujeres, de la provocación y las mujeres provocativas, de quedarse fuera hasta tarde riendo y bebiendo con amigas, de la libertad de elección y de nombrar lo olvidado. Vestiré a mis hijas de rojo cada vez que me lo pidan.

En conclusión, lo que me fascina es que una verdad o una historia enterrada resurja finalmente, como si una ley natural dictaminara que nada puede reprimirse para siempre. La Magdalena es un arquetipo, una figura mitológica en el sentido más verdadero. Su historia reemerge siglo tras siglo en nuevas formas y cada tiempo insiste en que reevaluemos la representación de la mujer.

Donde quiera que me preguntan el porqué del nombre «Proyecto Magdalena», digo: «Ah, porque estaba al límite, y esa fue la única cosa en que pude pensar». Esto es verdad, pero sólo un lado de la verdad. La profundidad a la que su historia se escapa, pero todavía bombea por las venas de la cultura occidental, y el imperativo de que su historia sea revivida en sus propias palabras, es el otro lado de la verdad de esta elección.

NOTAS _____

¹ Margaret Atwood: *A Red Shirt*.

² Susan Haskins: *Mary Magdalene*, Harper Collins, 1994.

³ Phyllis Chesler: *About Men*, The Women's Press, 1978.

Traducción del inglés: Freddy Artilles

Magdalena sin Fronteras

Encontrar el momento en que nace la presencia

Vivian Martínez Tabares



9 DE ENERO DE 2005, 8:30 A.M., ESCENARIO
del Teatro La Caridad, un grupo sentado en círculo sobre el tabloncillo limpio. Jill Greenhalgh se presenta:

Soy de Gales, que no es Inglaterra sino parte del Reino Unido, y es bueno aclararlo. Soy fundadora del Proyecto Magdalena, y trabajo mucho en producción del Proyecto Magdalena pero mi trabajo personal es distinto, es mío y eso es importante.

La maestra insta a cada uno a decir quién es y a que a continuación presente a sus amigos anteriores, de modo que la lista de nombres y el esfuerzo de memorización van creciendo. Otra ronda nos sirve para expresar qué quiere cada uno compartir con los otros, como una manera activa de decir quiénes somos y por qué estamos allí.

Jill rompe las reglas dictadas por la organización del Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo acerca de que sus actores, que fungen como coordinadores, no participen en los talleres, e invita a Alain Carballo a sumarse.

El tema de este taller es la presencia del actor, y la maestra amplía sus objetivos:

No uso la palabra teatro sino la palabra performance. Tengo mucho interés en la presencia del actor en el performance y tengo algo que buscar allí: quiero explorar el concepto del *momento antes*, que es para mí el paradigma de todo. Lo más importante en el trabajo del actor es la presencia.

Y pide a cada uno una definición individual en once palabras:
Yo: Estar en escena con una calidad de energía capaz de atraer.

José Luis Leyva (actor del Teatro Escambray): Estar en cuerpo y espíritu y en el momento preciso.

María Sánchez (actriz mexicana): Estar aquí, en cuerpo, mente, espíritu y con todos mis sentidos.

Carlos Riverón (actor del Teatro Escambray): Estar, sentir, pensar, aprender, no sólo en la escena sino en todo lo que me aporta.

Lázaro Soto (actor del Teatro Laboratorio): El acto de no pasar inadvertido.

Alain Carballo (actor del Estudio Teatral): Cualidades expresivas que mantienen la atención sobre mí.

Giovanni del Río (actriz del Guiñol de Santa Clara): Entregarse en cuerpo y alma hacia el público que recibe, concentrada.

Yamilet Rodríguez (actriz del Guiñol de Santa Clara): Entregarme en alma y cuerpo al público que me observa.

Ismari Rivero (actriz del Grupo Dripy): Actuar para un público dando lo mejor.

Lena Simic (actriz inglesa): Estar abierta a diferentes encuentros en un contacto específico.

Nicolai Almeida (bailarín de Danza del Alma): Entregarse, estar ahí concentrado mi cuerpo, mi alma, mi mente, para entregarlo todo.

Jill comienza a trabajar la presencia en un orden racional, para preparar la respuesta del cuerpo, para hacerlo trabajar frente a los estímulos sin razonamiento previo, para despertar los resortes físicos de cada uno: da una palmada fuerte y pide que logremos dar una palmada justo en el momento antes que ella lo haga, y a la vez registrar lo que pasa con el cuerpo (todos alerta, todos tensos y listos para reaccionar, el cuerpo como un resorte), apreciar cómo están los músculos y la respiración. Hay que ser capaz de ver, de sentir y de entrenar lo que percibimos que pasa con nuestro cuerpo. (Todos los sentidos enfocados hacia un punto y la mente esperando el momento que viene). «No puedes pensar ni dejar de pensar», explica Jill, a partir de su experiencia con la cuerda floja, si se piensa mucho, uno se cae; si no piensa, cae también.

Un ejercicio similar de reacción física inmediata a las palabras «samurai» y «Bruce Lee». Jill pregunta qué hicieron y a la multiplicidad de definiciones y/o descripciones que recibe por respuesta reclama algo más concreto, que exprese con palabras las acciones ejecutadas.

Nuevas prácticas de adiestramiento: Todos en fila de espaldas, excepto uno, que adopta una posición de samurai y la describe minuciosamente para que los otros la reproduzcan. El que «dicta» requiere de una precisión extrema para describir cada una de las partes de su cuerpo, e igual el que recibe al interpretarlo. Jill apunta: «Falta conocer mejor el cuerpo». Y los nuevos ejercicios se dirigen a desarrollar esa conciencia:

Cada uno en un espacio individual elige un ejercicio físico que le guste mucho. Luego, en parejas, sin demostrarlo, cada uno describe al otro su ejercicio para que lo haga.

Lo mismo sin haberlo hecho antes.

Uno al frente indica a los otros una posición neutra y, paso a paso, los momentos de un ejercicio sin demostrarlo. Pide a cada uno que al mismo movimiento fijado, sin cambiarlo, dé una calidad distinta.

Dos filas, una frente a otra. Un grupo hace el mismo ejercicio, cada uno con su calidad, y el otro grupo observa. Cada uno debe registrar a dónde se dirigen sus ojos y explicar por qué, opinar sobre lo que pasa en el cuerpo que más se mira. Dos preguntas: Al grupo que acciona, repensar su definición de presencia dada al inicio y valorar si esta acción es leal a ella. Al grupo que observa, repensar también su noción de presencia y cómo puede corresponderse con lo que hace y con lo que pasa con la persona que ha elegido mirar.

Reflexiones del intercambio del grupo que mira:

Leyva: Me atrajo el que consideré tenía que ver con mi concepto de presencia, el más concentrado.

Lázaro: Miré al que se esforzaba en hacer algo que era como decir «mírenme».

Carlos: La que miré tenía como una carga de emoción.

Lena: De un ejercicio, nuestra relación se transformó como en un juego.

Comentarios de los que hacen: Sensación como de formar parte de una orquesta, transformación de algo físico que empieza a despertar sensaciones, imágenes.



Imágenes del taller

Nicolai: La primera vez lo hice buscando nuevas formas, luego pensé en ordenar esas formas de modo que tuvieran una coherencia y que fueran interesantes.

Para mí el aprendizaje como ejecutante y observadora fue que el ejercicio enseña a mirarse el propio cuerpo y a la vez a mirar al otro; que comienza como una tarea física precisa y va adquiriendo carácter como de cierta responsabilidad, se torna en alguna medida grave y, sobre todo, que me interesó la calidad del que conserva la presencia al mismo tiempo que es capaz de mantener precisa su acción. Y mis ojos se iban tras la limpia precisión del cuerpo entrenado de Nicolai.

Después de un breve receso con té y palitroques, Jill saca cinco palos de madera pulida, de poco más de un metro de largo. Y cuenta:

Cuando entrenaba mucho me volvía vaga, durante horas y horas no desarrollaba nada nuevo, me ponía a pensar en lo que había hecho la noche anterior o en lo que cocinaría después. Entonces decidí empezar a trabajar con un palo, que era un elemento externo que me obligaba a estar alerta pues si no, me golpeaba.

Todos en círculo, el palo pasa de uno a otro por medio de un lanzamiento en el que se debe medir el peso, la distancia y establecer un acuerdo sin palabras con los ojos del receptor para que el intercambio físico funcione. Cambio de dirección del palo. Un segundo círculo por fuera, y a cada círculo se añaden palos hasta que los cinco están en movimiento. Cambio de distancia. La inteligencia del cuerpo es mantener el control para regular el impulso y la fuerza en cada lanzamiento y recepción.

El ejercicio crea un clima de mayor dinamismo y todo el cuerpo se activa. Al fondo suena la música y la voz de Jill que repite con firmeza: ¡Palo recto! ¡Control!

Percibo que en cada envío hay que ceder al palo la energía que uno genera, *con todo el cuerpo*, y que igual, cuando uno recibe el palo viene cargado de una energía que hay que asimilar y absorber *con todo el cuerpo*.

Jill emplea imágenes para sugerir nuevas calidades en nuestras acciones: «De cada palo sale un rayo de sol que llega hasta fuera de Santa Clara, más allá del Caribe». Indica incorporar voz –previa conciencia de la respiración– al lanzar y recibir pero ¡cuidado! Sin perder el control. La energía sin control lleva al caos, lo que es muy peligroso.

Se abren posibilidades de cruces a partir de que cada uno puede lanzar a quien quiera, en cualquier dirección, siempre que se cumplan las reglas: el palo recto (perfectamente vertical), haberse establecido el contacto visual previo, y tener pleno control de la acción. No se trata de una competencia para tirar lejos, pero sí de tirar el palo recto y al punto de recepción exacto. Y si uno percibe que está lejos, puede moverse antes que arriesgarse a un error.

Cuando ocurre una falla y el palo cae –que es hasta en el sonido como una nota discordante pues rompe el orden acompasado del grupo–, es porque la mente nos ha engañado, porque calculamos mal y el cuerpo en realidad no puede hacer lo que nos propusimos.

El ejercicio entrena la precisión, los campos de energía, la dinámica del trabajo en grupo, la concentración. Alguien comenta que el palo es como la puesta en escena, que no puede dejarse caer. Cuando entra un elemento nuevo hay que aprender a no sentir pánico y encontrar nuevas respuestas para no perder el control. La confianza está en que cada uno aprenda a ser responsable. Hay que tener siempre presente el trabajo propio y el del compañero y aprender a asumir el error dentro del espíritu de la colaboración.

Jill insiste en percibir la noción del *momento antes* del lanzamiento, un instante de control máximo, debemos observarnos, sentir y registrar qué pasa. Nos anuncia que quiere trabajar con nociones como luz y líquido, fuego y agua, y quizás presentar algo al final. Nos da a elegir entre un montón de pequeños cuadernos nuevos –escojo uno azul– para que cada uno lo convierta en un lugar donde se ponen cosas, un lugar para cambiar, un sitio de performance titulado *El momento antes*. Jill nos muestra también un regalo de navidad que quiso traer consigo, el precioso libro objeto *Journals & Artists*, de Lynne Perrella, una joya que ilustra acerca de cómo, con imaginación y vocación manual, uno puede hacer su libro propio.

10 de enero de 2005, 8:30 a.m. Comienza la segunda sesión, cada uno resume algo de lo aprendido ayer: control, presencia y osadía, estar siempre preparado y atento, listo para responder, el momento antes es el que te protege. Jill agrega: «Las cosas pequeñas son las más fuertes». Se suman cuatro actores, dos actrices llegadas de Santiago de Cuba, y otros dos villaclareños. Se presentan y dicen qué esperan de este taller.

Fátima Patterson (actriz del Teatro Macubá): Paz y sabiduría.

Raudel Morales (del espacio alternativo El Mejunje): Saber, experiencia, ser una esponja frente a todo lo que pueda absorber.

Consuelo Duany (actriz del Teatro Macubá): Aprender todo lo que pueda.

Yasín Herrera (bailarín de Danza del Alma): Darlo todo.

Cada uno debe escoger un lugar suyo, después de pensar en por qué prefiere ese y no otro. De pie, con los ojos cerrados y los pies en paralelo y el cuerpo relajado, como si pendiera de una cuerda que a la vez lo hala. Oír los sonidos de afuera del teatro, comenzar a cerrar el círculo y oír los de la sala de trabajo. Poco a poco, siguiendo el sonido de la respiración de los otros, ir acercándose al centro hasta formar un grupo. Respirar al compás, iniciar un sonido. Zumbidos diferentes se convierten en un coro como un lamento, algunas voces hacen escalas o imitan sonidos de animales que recuerdan el campo, algunos articulan palabras. La coral crece; de pronto, silencio. Jill indica volver al lugar de cada uno, poco a poco. Con los ojos cerrados pensar en algunos de los sonidos oídos y en una acción física completa, con principio, medio y fin. Cuando esté incorporada, añadirle otras dos.

Una vez fijadas, en grupos de a tres mostrarse las acciones y corregírselas unos a otros. Volver al espacio propio y repetir las acciones muy precisas pero improvisar en el orden, sin sonido y con continuidad. Cada uno debe encontrar su energía y su compromiso con su material. Probar cambios de dirección, de dinámica, de calidad, de fuerza, sin perder la precisión, y como una manera de romper el aburrimiento de un ejercicio. El trabajo no se detiene; si uno está cansado debe cambiar la dinámica, probar diferentes posibilidades: rápido, lento, duro, suave. Tiempo individual para probar variantes.

Trío al frente, cada uno hace sus secuencias con variables. Jill pide a los que miran dar nombre a cada improvisación.

Anoto: El momento antes es decisivo en el trabajo del actor porque en él ¿o con él? se genera la energía necesaria para garantizar la presencia. Es el momento del control, del dominio total del cuerpo mente en función de una tarea artística inmediata, cuando el cuerpo mente está listo, activo, en movimiento interno; es el instante de mayor potencial de energía. ¿Es lo que algunos han llamado *sat*?

Esa condición tiene que ver con la presencia y hay que investigarla, en cuerpo y carne propios, para aplicarla en situación de representación.

Dos círculos con los palos, a los que se incorporan los nuevos.

Una indicación para el próximo día: traer un ejercicio en el que se utilice agua, luz o fuego y que resuma nuestra idea del *momento antes*.

11 de enero de 2005, 8:30 a.m. Jill abre la sesión enseñándonos una canción judía y montando un canon, primero con dos grupos y luego con tres. Cuando ya está aprendida, el grupo se la canta a uno al centro y, cuando me toca, siento en la piel como un baño de sonido.

Ejercicios: Salir del punto propio en el espacio y caminar en cualquier dirección, sin perder de vista la cuerda de la que pende el cuerpo e imaginar que lo atraviesa y que sale por entre las piernas hasta el centro del mundo.

Imaginarse dentro de la esfera de Da Vinci, reconocerla y jugar con sus límites. Pensarla llena de aceite, de helado, de agua, de fango, de aire fresco y jugar con esas densidades y sensaciones. Recordar lo aprendido ayer acerca del *momento antes*. Elegir un momento de quietud para terminar, pero que sea una quietud dinámica, en la que el cuerpo está dilatado –ha interrumpido un movimiento en su devenir–, pero en la mente continúa el movimiento.

Jill indica el primer paso del Teatro Noh, luego de recordar que todas las formas codificadas tienen posiciones raras: los pies en paralelo y el peso hacia delante, el cuerpo a punto de caer. El estado de desequilibrio es muy vivo.

Trabajo con la resistencia: en parejas, uno se opone al movimiento del otro y súbitamente interrumpe la fuerza. El otro debe seguir conservando esa fuerza. Probar distintas calidades de resistencia. Retomar una de las tres acciones de ayer y trabajarla en cámara lenta, oponiéndole resistencia. Repetir el movimiento sin resistencia pero conservando la

calidad de cuando sí la había. Este ejercicio activa otras zonas y músculos del cuerpo. Y el cuerpo debe memorizar la resistencia para seguir luchando contra ella, sin contraer el cuello ni la cara, sólo ejerciendo la fuerza en la medida necesaria.

Uno repite la secuencia mientras los demás observan y comentan hallazgos.

Después del receso nos toca mostrar la tarea de ayer, de acuerdo con reglas precisas: salir de la cortina derecha, escoger el sitio específico, colocar los objetos, presentarse ante los demás sentados como espectadores y hacer el ejercicio.

Después de las propuestas viene el corte y análisis, y la posibilidad de la autocrítica. ¿Cuándo funciona? Cuando el actor es el que ejecuta la acción y no el objeto.

Elijo algo bien sencillo: Entro con dos vasos desechables que contienen dos tercios de agua, coloco uno frente a mí en el suelo, me siento con las piernas cruzadas al frente, y lentamente, muy lentamente, comienzo a agregarle agua del otro, justo hasta el momento exacto en que el agua parece desbordarse, «dilatada» como un globo en el borde. Y digo: «El momento antes es como un clímax invisible que el actor hace visible». Mis compañeros sugieren eliminar la palabra, pues la acción es potente y habla por sí misma.

12 de enero, 8:30 a.m. Jill nos indica correr en todas direcciones, y a la voz de *stop* hay que buscar, elegir muy lentamente una dirección y en el lugar moverse mientras se toma energía.

¿Cuándo funciona? Cuando paro y tomo el tiempo del balance y del desequilibrio. Cuando soy capaz de liberar toda la energía que traigo de un solo golpe y así mismo retomarla. Si se arrastra energía sobrante, te empuja y te cuesta retomar más.

De las acciones presentadas a partir del agua, la luz y el fuego, Jill elige cinco y se forman grupos para practicarlas. Jill comienza a concebir un ejercicio colectivo que los integre a todos, un pequeño montaje de quince minutos para mostrar a los demás equipos qué hemos hecho. Pruebas y práctica, sugerencias, cambios, reflexión. Cuando se cumple lo que nos planteamos como tarea, está claro y funciona para los otros; no así cuando se quiere hacer ver que se cumple la tarea. Y cuando alguien quiere resultar gracioso, toda la acción se cae, se vacía.

Ya en la noche, cuando llega el instante final previo a la presentación, tras las cortinas, todos vivimos en cierta forma el *momento antes*, listos, pendientes de la ejecución de cada uno, que debe ir saliendo y sumarse a los de afuera para que todo fluya sin tropiezos. Un apagón en el barrio no impide que hagamos nuestro ejercicio con lámparas y con la luz de las velas que alguien de nosotros, elegido responsable visual del espacio, había ido colocando junto a cada uno con el fin de resaltar cada acción.

Mi vaso resiste una a una las gotas y siento cuán concentrada está cada parte de mí, en lograr que se colme pero que no se derrame. Mi cuerpo es como un arco, tenso, y a la vez dúctil, mi mente está empeñada en una única acción: representar para mí y para los otros el *momento antes*.

Una isla que recoge los náufragos que todavía sueñan

Cristina Castrillo



CUANDO PARTICIPAMOS EN UN DENSO ENCUENTRO teatral, la memoria se vuelve una vibración, o fibras deshilvanadas. Hilachas de colores y también músculo.

En la visión de las cosas que después de vividas se nos quedan encima, hay siempre una rara mezcla entre hallazgos profesionales y huellas humanas, entre la visión crítica de un oficio y la piel de los que oficiaron, entre la dimensión de un vasto proyecto y la realidad del país que lo acoge.

Al pensar ahora y desde lejos, el encuentro Magdalena sin Fronteras resulta imposible separarlo del contexto en el cual se produjo. En cada intento de «reproponer» aquel embrión que fue su origen, nuestra Magdalena se pone el vestido, el perfume, la identidad de una historia y una cultura; entonces ella pasa de las nieves al trópico, de una rumba a un tango, come arepas o congrí, habla idiomas incomprensibles o enmudece con la sabiduría que el silencio acompaña.

Es posible que esta Magdalena cubana se quede en mí como un compendio de todas las cosas que todavía me interesan del teatro y de la razón de ser de los que hacemos teatro, porque el aspecto que percibo como fundamental –aunque no es el más evidente ni el único– me lleva a enumerar nuevamente los pasos que acompañaron la búsqueda del «lugar interior» en el cual quise estar y ser en el teatro.

Y esta es una vieja historia, nacida y crecida para mí en ámbito latinoamericano, en el fragor de los años sesenta y setenta, donde salvar la piel no era sólo una cuestión de supervivencia, sino una manera de rescatar aquellas simientes de humanidad que hicieran de nosotros, y de nuestro teatro posible, un desafío al autoritarismo,

al horror, a la cultura oficial. Fue así cómo, casi sin darnos cuenta, el mundo privado de nuestros grupos, de nuestras células, de nuestras trincheras, empezó no sólo a dar forma al lenguaje con el que queríamos comunicarnos, sino a establecer otro tipo de relaciones, una ética comportamental que si bien nos alejó de las reglas con las cuales el mundo establece sus coordenadas, nos acercó definitivamente a la concepción de un teatro que debía caber en la coherencia de una vida.

Muchas de nosotras venimos de estos orígenes, de esta tradición, y muchas veces hemos visto rodar por tierra los principios, los valores que nos hicieron y nos transformaron.

Es imposible no darse cuenta de que mucho de lo que conformó la esencia de la «cultura del teatro de grupo» se fue perdiendo entre orfandades y traiciones, entre entusiasmos pasajeros y luces de candilejas, posiblemente porque los contextos cambiaron y otras urgencias ocuparon las prioridades.

En medio de este desierto, en el cual se hace difícil encontrar una colocación que no parezca la sombra de lo que fue o una pantomima mal hecha, el «Magdalena» sigue siendo el ámbito más cercano a toda esta trayectoria y a los pasos o tropiezos que dimos para andarla.

Es todavía la isla que recoge los náufragos que aún sueñan; es el rigor de obligarse a hacer y dar lo mejor que se tiene, o de compartir lo que hay.

Pero si los aspectos humanos o relacionales pueden hacer pensar que la sensibilidad es el parámetro con el cual compartimos una experiencia, puedo decir que más allá de estas consideraciones –importantísimas de todas maneras–, lo que más enriquece, y el aspecto por el cual logro recuperar entera mi propia tradición de teatrera, es comprobar la enorme y diversificada visión estética, conceptual y metodológica de sus integrantes. Esa diversidad que, aunque alimentada de fuentes más o menos reconocibles, hace de cada propuesta, de cada trabajo, un original punto de vista y una real identidad creativa.

Gran parte de la fuerza de este movimiento se asienta en estos recorridos creativos, íntimamente entrelazados con la búsqueda de una individualidad expresiva que lo represente, y no sólo artísticamente. En medio de las preguntas, los intentos y las posibles dudas se materializa el impulso de saber que elaborar o presentar buenos espectáculos no es suficiente; hay algo en la calidad y en la calidez humana que hace del «Magdalena» un sitio particular, un ámbito protegido donde desnudar las incertezas.

Con estas condiciones, con esta dirección, el proyecto Magdalena ha ido mucho más allá de una posición de género. Ha recogido la fuerza de una tradición y de una ética del ejercicio teatral y, mientras exige el rigor de un oficio, se permite donar la delicadeza de un gesto de humanidad.

En tiempos donde la cultura teatral en general y, lamentablemente, también la vida, privilegian la mercadería de fácil exposición, el arte de vender humo más o menos convincente, la diversión que tranquiliza la conciencia, el «usa-y-tira», es un privilegio acceder a esta «isla» –que ahora llamo «Cuba» pero que siempre he llamado «Magdalena»–, en la cual se construye con las uñas aquel espacio único e insustituible del diálogo, de la crítica, del aprendizaje, de las viejas y nuevas generaciones que inventan futuros sin renegar de la raíz madurada en tantos ayer.

Muchas voces llegaron a esta isla donde el canto resiste (y tantas otras continuarán haciéndolo), porque los náufragos saben que la soledad es sólo un barquito de papel que se deshace cuando el agua lo acaricia y le apaga la sed.



Umbral, de Cristina Castrillo

Omar Valiño

La memoria del cuerpo

Taller impartido por Cristina Castrillo

SI, COMO CREO, UN LABORATORIO NO SIRVE para nada, por qué los hago, se interroga en público Cristina Castrillo. Entonces se presenta: Tiene uno que sintetizar, en mi caso treinta y siete años de trabajo, algo imposible, pues todo lo aprendemos de lo errores y aquí tengo que transmitir acuerdos. Nací en Argentina, de allí me tuve que ir y laboro hace veinticinco años en Suiza (un bello país en el centro de Europa, de relojes, montañas y bancos), en el teatro independiente.

Libre Teatro Libre es una experiencia inicial, no tuve maestros, soy autodidacta, por eso cometí tantos errores.

Presenta a Bruna Gusberti: actriz y asistente para la formación de actores en el Teatro delle Radici (Teatro de las Raíces) y quien se ocupará durante el Taller de practicar la voz.

Cristina va indicando los diferentes ejercicios, a los cuales incorpora sucesivas dificultades. Los cuerpos exploran el espacio, construyen líneas en él, registran los stop, las paradas, las tensiones. Divide, combina a los actores en grupos. Más tarde llega el momento para la voz al detenerse cada uno en su respiración, su sonido y la relación entre sonido y espacio.

Nosotros hemos dedicado muchísimo tiempo al trabajo más que con la voz, diría que con el sonido. No sé por qué tanto, pero sé que ha sido bueno. Es más fácil que el cuerpo incorpore reglas y un lenguaje expresivo. La voz es más difícil porque está más oculta y se llena de clichés. No digo la palabra, estamos llenos de palabras, digo el sonido muy tapado, que es y fue la primera posibilidad de expansión. El trabajo con la voz es más lento y muy sorprendente, no tiene nada que ver con la técnica. Sólo acudimos al sonido en casos extremos, allí donde la palabra no nos sirve, ante el miedo, por ejemplo.

Trabajo del actor consigo mismo. Cristina da orientaciones generales. Cada uno debe elaborar y luego presentar una secuencia, una pequeña estructura escénica sin palabras ni sonidos para presentarse.

Un ejercicio es un ladrillo, a veces una piedra, un pedazo de montaña. El teatro es la última cosa que me interesa. Observo cómo cada uno se usa a sí mismo. Qué diferencia

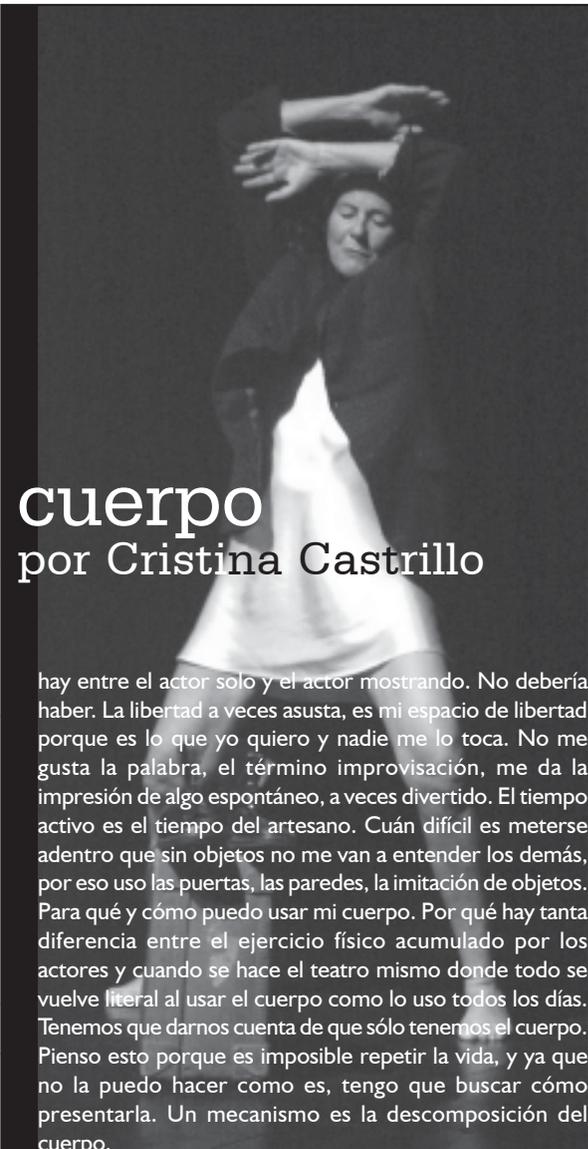
hay entre el actor solo y el actor mostrando. No debería haber. La libertad a veces asusta, es mi espacio de libertad porque es lo que yo quiero y nadie me lo toca. No me gusta la palabra, el término improvisación, me da la impresión de algo espontáneo, a veces divertido. El tiempo activo es el tiempo del artesano. Cuán difícil es meterse adentro que sin objetos no me van a entender los demás, por eso uso las puertas, las paredes, la imitación de objetos. Para qué y cómo puedo usar mi cuerpo. Por qué hay tanta diferencia entre el ejercicio físico acumulado por los actores y cuando se hace el teatro mismo donde todo se vuelve literal al usar el cuerpo como lo uso todos los días. Tenemos que darnos cuenta de que sólo tenemos el cuerpo. Pienso esto porque es imposible repetir la vida, y ya que no la puedo hacer como es, tengo que buscar cómo presentarla. Un mecanismo es la descomposición del cuerpo.

Cristina insiste en los ejercicios, introduce nuevas reglas y nociones, incrementa el ritmo mediante su propio toque en el tambor, indica exploración de niveles en los desplazamientos por el espacio.

Este es el momento en que los actores comienzan a odiarme. Chiste aparte, no me gusta el trabajo de tipo «militaresco», trato de que se encuentre un placer en el esfuerzo. Otra regla es la estructuración del cuerpo en el espacio. Creo que pertenece al mundo de la expresión porque puede leerse en la música, en la plástica y en otras artes. Y otra más que el cuerpo integrara el impulso en la dirección buscada y al mismo tiempo contenga su contrario. Pienso que a través de este trabajo se puede lograr la vitalidad del cuerpo.

Bruna conduce la ejercitación vocal. Exploración del sonido, desplazamientos por el espacio, vocalizaciones, búsquedas de sonidos propios, combinatorias entre ritmos y sonidos, proposición de melodías.

Uno de mis ejercicios más antiguos. Si me preguntan por la columna vertebral de mi trabajo, es esta. Empecé yo sola y luego lo desarrollé: el trabajo con los ojos vendados. Es muy lento, elemental, casi ridículo porque aparentemente no pasa nada. Es mejor no ver nada y cerrar



los ojos dentro de la venda. El mapa en la cabeza
quítenselo, crear la sensación de que el límite es el espacio
vacío mismo.

*Cristina conduce el ejercicio, da indicaciones, introduce
distintos ritmos.*

Yo no hablo mucho de este ejercicio. Tocaré algunos
elementos. Durante muchísimos años no sabía por qué
hacía este trabajo. Como muchos otros, no tienes una
elaboración teórica de lo que inventas. Lo he hecho miles
de veces y he visto reacciones extraordinarias. Algunas cosas
son permanentes en él: impulso y tensiones no en un cuerpo
bello ni ágil pero sí vivo. Otro nivel de tensión profunda y
completamente psicológico. No tiene como objetivo provocar
nada. Pero crea un nivel de tensión que ocupa el cuerpo y su
fragilidad. Ante mis preguntas de cómo los actores
reaccionaban frente al ejercicio, las respuestas eran
diferentes, de ahí me di cuenta de que en la percepción de
lo que llamamos realidad (espacio, tiempo), todos tenían
razón porque la realidad es como la percibimos. Ese centro
me provoca para el teatro que todavía me interesa. He ido
dejando los ejercicios que considero fundamentales para el
proceso que sigo. La relación entre uno y otro, su conjunto,
es el vórtice de mi trabajo.

*Se vuelve a la secuencia de presentación individual «quién
soy». Tiempo activo de trabajo. Luego presentaciones en tiempo
simultáneo de ellas.*

Una de las cosas más importantes del teatro es la
relación del actor con su propio trabajo. En mi grupo hay
mucho tiempo para el trabajo en solitario. El grupo se
forma al fortificar al individuo, no al revés. No existe para
mí el concepto improvisación. No se puede permitir que
el cuerpo exponga lo que primero salió. Quiero mucho la
palabra artesano, mucho tiempo invertido en una sola labor,
es ese el sentido del oficio. No importa que esté bien o
mejor, sino que busque. Tiene que crear instrumentos
que necesitará y también libertad interna.

Qué objeto se pudiera agregar a la secuencia.

*Ejercicios de entrenamiento corporal y vocal con sucesivas
incorporaciones de nuevos elementos.*

Muy esquemáticamente planteado: si uno mira la
estructura de un cuerpo en movimiento, es como si esta
regla se repitiera: una figura en un cuadro. Un cuerpo en
movimiento construye líneas. Todo esto funciona
cambiando ritmos. Si además elabora ritmos, ya hay
tensión. Y si registra oposiciones en sí mismo, mejor.
Diría que estas reglas son como notas musicales.
Imagínense cuánta música se ha hecho con sólo siete
notas. Por tanto es practicar con el cuerpo nuestras notas
musicales. Cómo compongo con estas reglas-notas, cómo
las utilizo. Cómo personalizo, he ahí el problema. También
existen las líneas en el teatro tradicional, no hay que
creer que estas reglas pertenecen sólo a un tipo de
teatro. El problema es cómo formar un cuerpo, después
las reglas se vuelven automáticas, entonces el desafío es
cómo componer, cómo las uso para poder crear. Con
estas notas siempre habrá Mozart y Salieri, qué le vamos
a hacer.



Un nuevo ejercicio inclusivo de todas las nociones con las que se trabaja. En la práctica vocal se incrementan los ejercicios de intercambio entre parejas y entre el conjunto.

De toda la secuencia se elige el fragmento más significativo y más tarde se repite con los ojos vendados, y luego con una propuesta vocal.

Es muy importante sedimentar la propuesta propia. Una revisión detallada muestra cómo van quedando segmentos ambiguos, no precisos. El actor tiene muchas imágenes y a veces se pierde en la estructura. Mientras más experiencia tiene el actor en este trabajo, más segura es su propuesta. El recorrido introspectivo en el actor, esa es mi búsqueda. Cómo entender el mundo emotivo personal y cómo un teatro podría recoger la experiencia sensorial de una persona.

Los ojos vendados fueron una vía para llegar a esto. Viene de Stanislavski, supongo. En las academias hay una tipología de ejercicios para «aprovechar» ese mundo sensible del actor, no conduce a personalizar. Es un método falso. Lo lleva siempre a imitar, a «hacer como que...» Trato de abrir una pequeña puerta a través de la cual el actor mire a su interior. Lo que se ve no lo sé ni me interesa. Se trata de trabajar con la memoria propia, los ojos vendados no son para dejar de ver, sino para ver de otra manera. El mundo de cada actor es muy privado, no busco que esa experiencia castigue al actor.

El combinar formas tiene lógica técnica, pero busca más que cada actor esté consigo. Con el tiempo puede no hacer falta, pero es un método. Uno se siente solo con los ojos vendados, también frágil, y uno comienza a mirarse con suavidad y dulzura, esto permite domar la emoción, que es el trabajo del actor, no sólo emocionarse.

Caminata con la aplicación de todas las incorporaciones anteriores. Combinatorias. División en grupos con distintas pautas.

El cuerpo que acciona sin pensar, ahí comienza a funcionar el ejercicio. No creo que uno no tenga que pensar, pero pensando de otra manera, pensar en acción, en juego.

La cosa más difícil de un laboratorio es el sentimiento de no poder seguir adelante porque el tiempo termina. Por eso dije al principio que no enseña nada. No creo que tenemos un «entrenamiento», no es muy seguro. Sí sé que

a partir de que el cuerpo incorpore estas reglas se abre a un sistema asociativo libre. Distinguir jugando y, por tanto, obligar al cuerpo a cambiar. Al repetir sonidos de otros se aprende que tenemos esos sonidos. Hay, sin embargo, un léxico personal, un estilo que debe ser respetado.

Técnica vocal con todos los elementos puestos en juego.

El sonido tiene que ir con la memoria, no sólo con lo que recordamos. Eso explica la emoción que nos provoca la música. He leído mucho sobre la estructura de la memoria, donde, como se sabe, abunda lo inconsciente. Como también existe una memoria transpersonal que va más allá del individuo tanto en el cuerpo como en la voz. Pero el sonido tiene que ver más con lo personal. A veces no sé si la técnica es un instrumento. Insisto en esto, pero hay algo más. No se trata sólo de técnica.

Con estas reglas se puede componer y ese es un problema fundamental del arte teatral, pero también es importante dotarse de posibilidades infinitas en el cuerpo y la voz. Al espectador no le interesa la técnica, pues no se trata de exhibir, sino de hacer creíble el artificio. La memoria, emociones, sensaciones son para nosotros instrumentos técnicos. Y hay que aprender a entrenarlos. Nos servimos de lo que tenemos, pequeño o grande, lo evidente y oculto de la memoria.

Hemos tratado de unir las cosas no para tener un resultado, aunque parcialmente lo es, sino para que se queden con algo, la huella digital de quien lo construyó, algo personal queda. Me gusta la idea de que se lleven a la casa algo que ya poseían y que aquí descubrieron. La función del maestro: no puede enseñar nada que no esté en la persona. La relación personal entre maestro y alumno es columna del trabajo, al mismo nivel que la técnica. El sentido de la pedagogía es la lucidez que a veces aparece. Su punto central es el individuo con su material. Digamos, finalmente, que es esto: cuando terminamos, apenas comenzamos.

Post scriptum. Razones de espacio me han impedido transcribir la totalidad de este taller y, sobre todo, su acabada dinámica entre la trama de ejercicios y la filosofía de la maestra Cristina Castrillo. Puesto a escoger, me decidí por privilegiar, si bien de manera sintética, esta última.



Julia

Taller impartido
por **Julia Varley**

Carlos Pérez Peña

I

ROXANA ME PERMITE ESCOGER EL TALLER

que más me interese —una deferencia, un privilegio. Me gusta el entrenamiento de la voz; por otra parte ya no puedo hacer muchas maromas, y además, había conocido a Julia durante la estancia del Odin en Cuba hace tres años; ella, Rina, Eugenio, Iben y otros de los actores vivieron en La Macagua cuando se presentaban en Santa Clara. De entonces, además del disfrute y la admiración provocados por sus presentaciones y demostraciones, quedó el goce del encuentro con gente que además de ser grandes en su oficio y su credo, también profesan la sencillez y el disfrute de la vida.

El primer día, cuando pregunta nuestros nombres y expectativas, una vez más me siento asaltado y casi dominado por la persistente compañera timidez. ¿Qué podía hacer yo, sesenta y seis años y una ya cansadora vida en el teatro, integrado a un grupo tan heterogéneo, tan joven como aquel? Ella se presenta, habla algo del Magdalena Project (mujeres fuertes, pero mujeres)... El reclamo a la conciencia de la inteligencia del cuerpo; el hecho de que nos dejaría preguntas más que respuestas... Comenzamos el trabajo con ejercicios y comentarios que, al menos para mí, no eran todos desconocidos (han sido muchos talleres, muchos maestros; yo he tenido que serlo en algún momento): el canto individual y colectivo, el aire, el primer apunte sobre la independencia y las convergencias del cuerpo y la voz, la voz como material maleable, los muchos sentidos —sobre todo los ocultos—, la mucha resonancia...

¿La diferencia? La extraordinaria agudeza de su percepción, su delicadeza, su guante de terciopelo en férrea mano, su humor... Comenzábamos un camino de cuatro días en la búsqueda y el descubrimiento de la voz perdida, de los ecos que debían llenar el silencio en el polvoriento y hermético escenario del Guiñol de Santa Clara.

Ese día, me hace descubrir que mis tensiones están en las corvas y las rodillas. ¿Será miedo a caerme?

II

Duermen en mi jardín

las blancas azucenas

los nardos y las rosas...

Ayer se seleccionaron fragmentos de canciones que, unidos, deben llegar a ser la canción nuestra, coral e individual, fisicalidad de la voz, puente... También cada uno comenzó a trabajar una secuencia de movimientos; hubo desde lo más cercano hasta lo más alejado. Aquí me vino a la mente *La caída de Ícaro*, el cuadro de Brueghel el Viejo, que tan bien analiza Brecht en su concepto del arreglo básico y que Vicente amaba.

Ambos, canción y movimiento, comenzarían a vivir en nosotros, y nosotros en ellos, un intenso proceso de identificación, comunión, unificación. Así una caricia a un gato persa, una vendedora de pescado en Nápoles, un antiguo dirigente en la Plaza Roja, las olas en una playa y otros muchos estímulos comienzan a ser expresados a partir de una premisa: no resolver el problema con la voz, el asunto debe implicar todo el cuerpo. Y más: la propuesta de imágenes debe ser *concreta* —¿qué playa?, ¿cuándo?, ¿dónde?— y recuerdo a Stanislavski cuando plantea que nada puede ser creado de la nada, que la «inspiración» es otra cosa, que el sentimiento no puede ser creado por anticipado en algún recóndito lugar del alma y que sólo desde la esencia se puede hablar mediante acciones orgánicas, inevitables, que no pueden ser otras. Nuestra canción de ayer es cantada con las imágenes de hoy y así aparece «la riqueza insospechada de la voz, los matices, los armónicos y desaparece el miedo a cantar. ¿Por qué? Porque no se está pensando en el resultado sino en enfrentar una tarea lo más concreta posible. Sólo entonces la voz *sale*.»

Análisis de la cadena de acciones: el mayor problema es la tendencia a describir, a controlar lo que se hace y que en general el actor coloca delante de manera que, en un

solo plano, en una sola dirección, la descripción lleva a lo unívoco mientras que la ejecución de la acción (se cambia el contexto, la distancia, los planos) puede dar varios sentidos.

Trabajamos (diseñamos, esculpimos) las acciones de algún otro sin interferir en sus imágenes. Variar no puede ser cambiar.

Volvemos a la secuencia con la canción: nos pide que nos fijemos, que adquiramos la conciencia de los pies y las piernas, evitar el centro, localizar el peso, dónde es necesaria la fuerza... Después las manos, otras partes del cuerpo. En la piedra, en el agua, como gigantes, bailando un vals... Pensando el movimiento.

Y recuerdo ahora al controvertido y muchas veces mal interpretado Lee Strasberg (memoria emotiva *made in USA*) cuando apela al trabajo con la memoria, no de las emociones, sino de las sensaciones.

III

El equilibrio-el silencio activo-el grupo-los armónicos.

Se realizan ejercicios (búsquedas) en ese sentido; el equilibrio entre el reposo y la acción del cuerpo es fácilmente definible, no tanto así con la voz. El silencio es el momento de hacer (¿impulso?). El grupo es el equilibrio, pero a nivel individual si la voz se reduce a ser «la memoria de la acción», hay que volver a la acción original, a lo concreto.

Su voz:

Para Sahily (actriz del Teatro del Espacio Interior): No te debes quedar en tu mundo. Regala a los otros lo que haces, busca diferencias... El entrenamiento no puede ser una gimnasia perfecta; busca los pequeños cambios; provoca pequeñas diferencias en las acciones...

Con Carlitos (segundo año de actuación en Santa Clara):

J. Puedes cambiar cada movimiento (*eran movimientos repetidos*), el primero puedes mantenerlo, el segundo lo puedes hacer en un lugar opuesto y más lejano, para el tercero puedes estar tú en otro contexto... Puedes descomponer, como en un cuadro cubista...

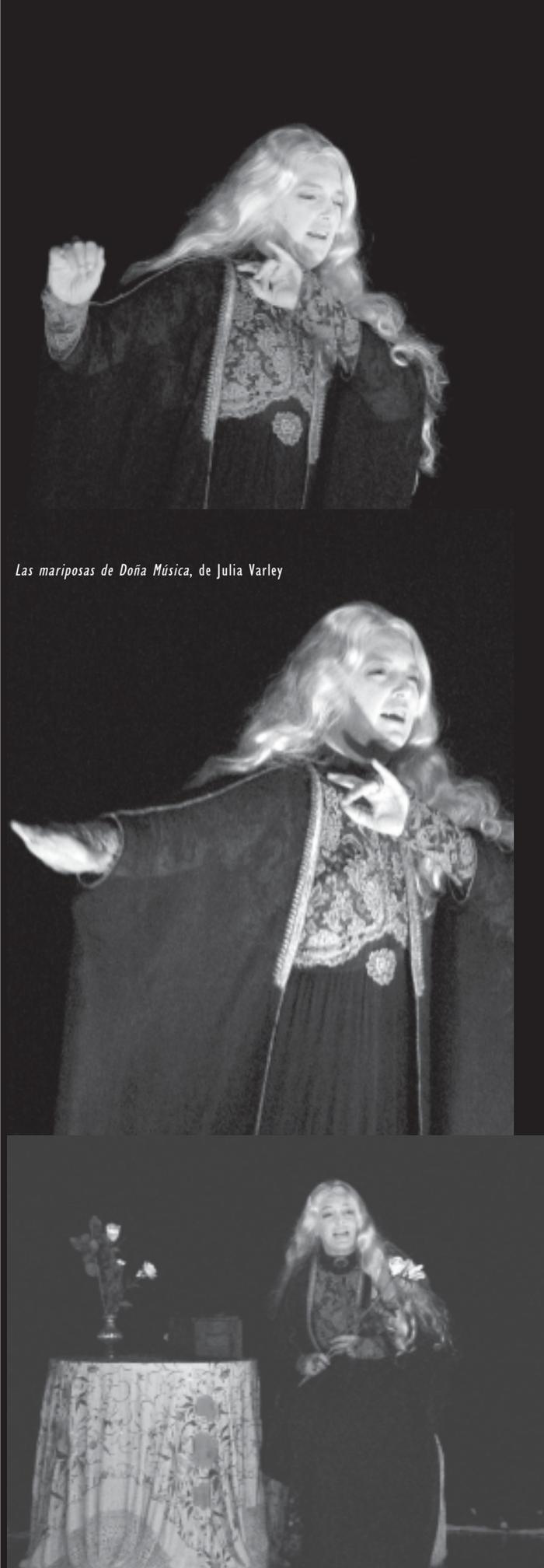
C. ¿?

J. ¿No sabes lo que es el cubismo? ¿No sabes quién es Picasso?

C. No.

J. (*Suave.*) ¿Y no es aquí donde hay tantas escuelas de arte?

Conmigo: Piensa en que una acción no tiene por qué quedar absoluta y definitivamente terminada, deja algo como reserva. No pienses que lo que haces deba ser una declaración, una voluntad de llenar la platea. Si extiendes los brazos, ¿por qué llevarlos a estar completamente extendidos?



Las mariposas de Doña Música, de Julia Varley

-Siempre debe haber una razón para hacer algo; es más importante saber por qué se hace que el hecho de que la acción sea importante o expresiva.

-La necesidad de hacer la acción protege al cuerpo, y sobre todo a la voz.

-El milagro de la voz: si cada acción contiene su opuesto, la voz se mueve en mil direcciones.

-Hay que seguir a la voz y a la vez darse cuenta de lo que pasa; hay que lograr ese equilibrio. Hay que seguir la intuición. Hay que sonreír.

-El placer de experimentar, de dejar que las cosas nos asalten...

-Tener la conciencia de no dejarse comer por la situación o por el contexto. O de ser tan duro e inflexible que se llegue a impedir la integración con el contexto; es la retroalimentación...

Esa tarde vi una vez más su demostración.

El eco del silencio hace más densos y al mismo tiempo transparentes los conceptos y estímulos, las dudas y las certezas con las que hemos estado lidiando.

IV

Resumen y culminación. El trabajo se localiza en la presencia de la voz, en la atención *afuera*. Es con los otros; aprendiendo sus secuencias, ofreciendo las nuestras.

El texto, la significación, la importancia del detalle, de los cambios de la acción. La aventura de encontrar la voz personal por el teatro. La voz del cuerpo. Y mientras *hacemos*, siguen las ideas:

-Muchas veces la técnica es lo que concebimos como algo que nos hace fuertes, que nos hace sentirnos protegidos. Lo que el actor debe ser, tener, es el ofrecimiento de su vulnerabilidad; debe tener la fuerza de ofrecer su debilidad...

-La fuerza, la tensión ubicadas donde ellas deben estar, no sólo en la voz. Fuerza, tensión, no dureza...

-La necesidad de lo que se hace es lo que da la característica a la voz...

-Paciencia, paciencia, paciencia.

-Lo importante es lo que se comparte, no lo que se tiene.

Hoy, después de los regalos y los emocionados compromisos, vuelvo a las preguntas del primer día.

Mi nombre no ha cambiado.

Siguen la incertidumbre y el cansancio.

Pero recobro la certeza de que soy Actor.



Imágenes del taller

Un concilio extraño

Panait Villalvilla



La maestra Hunt



Pasacalle final

Es como un concilio extraño, esperando con paciencia infinita.

DEBORAH HUNT

LA PRIMERA VEZ QUE UN TALLER DE ESTAS

características vio la luz fue en Transit Dinamarca, impartido por su creadora Deborah Hunt de Puerto Rico y la colaboración de Sally Rodwell de Nueva Zelanda e Hisaco Miura del Odin Teatret de Dinamarca; el mismo estuvo centrado sólo en la construcción de máscaras gigantes o cabezudos, como Deborah les suele llamar, y terminó en un pequeño espacio, con un corto acto, que formó parte de la clausura del Festival de las Magdalenas.

Una nueva historia comenzó en Porsgrunn, Noruega, en el festival que anualmente organiza el Grenland Fritteater: sólo Deborah en compañía de Sally. En esta ocasión la representación se hizo en zancos e inundada por un mar de niños. Luego, en San Juan, Puerto Rico, se repite nuevamente en compañía de Sally, quien a partir de entonces forma ya parte inseparable de la Hunt.

Ahora en Cuba vuelve a reunirse este concilio nada extraño, en un nuevo encuentro con las Magdalenas, que rompiendo 2005, abriga rostros y corazones de teatristas que al llamado de Odiseo nos unimos en Santa Clara, no en busca de Ítaca, sino con el deseo de lograr una verdadera unidad con las extrañas máscaras gigantes que juegan vigorosamente con los miedos de aquellos que nunca han fabricado nada con papel y goma.

En estos días titiriteros, artistas plásticos, actores y hasta bailarines nos reunimos en la Casa de la Ciudad, para comenzar la creación de criaturas fantásticas con garras y vestuario incluido.

En cada taller hay un nuevo sabor, se juega con el inconsciente colectivo, se crea un ambiente diferente, dice Deborah entusiasmada y añade: En Cuba, con la colaboración de la actriz Ana Correa, quien con sus instrumentos musicales (kena y acordeón), logró una nueva armonía junto a los tambores batá, se creó algo muy parecido a las comparsas callejeras.

En efecto, al compás de la kena de Ana Correa (actriz de Yuyachkani) o a veces del acordeón, los tambores del Estudio Teatral de Joel Sáez, los batá que hasta un servidor se expuso a tocar –arriesgando la piel de mis manos, acostumbradas sólo a los delicados títeres–, en un mágico desfile que desde la sede del taller partió, se colmaron las calles con el jolgorio propio de una tradicional fiesta a lo cubano. Con las gigantescas creaciones de los talleristas se repletó de colores la ciudad del casi olvidado burro Perico y hasta el parque, donde el niño de la bota se estremeció de alegría, riendo y cantando, rodeado por los mascareros que alborotaban la paz del lugar.

El objetivo ya estaba vencido, pero como de costumbre la incansable Roxana Pineda nos condujo a los ómnibus donde todos nos apilamos como sardinas (hasta las maestras) y partimos para la escuela de niños sin amparo filial Marta Abreu. Allí descendió la masa de máscaras, tambores y talleristas y se inició un último concilio que nadie imaginó que superaría con creces lo ya hecho en el parque. Los niños estallaron de felicidad, desfilaron por la procesión de máscaras y música, en sus ojos brilló una luz que no olvidaremos los que allí coincidimos y que al menos yo nunca dejaré de agradecer a Roxana, Joel, las Magdalenas y a Deborah Hunt, este momento que, como tantos otros en esta travesía en la nave Argos de Odiseo, plegó nuestras velas a un nuevo mar.

El uso dramático de los objetos

Abel González Melo

ANA CORREA VIENE DEL PERÚ. TRABAJA como actriz en el grupo Yuyachkani. Mi mente guarda imágenes de *Adiós, Ayacucho y Antígona*, dirigidos por Miguel Rubio, pero Ana no está en ellas. Omar me habla con devoción de Ana Correa en *Los músicos ambulantes*, un espectáculo mítico del importante colectivo peruano. Yo la recordaré en su oficio de maestra y colega, legado durante cuatro días a doce talleristas. «El uso dramático de los objetos» atrae mi interés, siempre presto tras el aprendizaje específico. Ana Correa es muy específica, y alcanza su especificidad tras temas universales que ella ha particularizado en décadas de trabajo. Por eso su enseñanza de cosas presuntamente ya sabidas me da otra vuelta de tuerca, me resulta imprescindible, clara, exacta.

Tercer piso del Teatro La Caridad, en Santa Clara. Tabloncillo muy amplio y ventanales que dan al Parque Vidal.

Día 9

Siempre empezaremos a las ocho y media de la mañana.

El conflicto se expresa en las oposiciones que darán vida a nuestras acciones. Entrenamos para ser dramaturgos de nosotros mismos. El director selecciona sobre un abundante material que el actor no genera de modo caótico, sino con sentido. El drama no es poner un rostro, sino impulsar la oposición.

El punto de partida es *la energía*. La maestra pregunta por gestos cotidianos: he aquí un nivel de comunicación que suele implicar *el mínimo esfuerzo*. *El cotidiano siempre implica el mínimo esfuerzo. El teatro no pertenece al cotidiano.* Podremos basarnos en él pero siempre transformándolo en el espacio teatral, para superarlo.

Existen tres niveles en el trabajo del gesto: el cotidiano *para comunicarnos*, el extracotidiano *para informarnos*, y las técnicas muy elaboradas (a veces sobrehumanas) *para alcanzar la sorpresa y el asombro*.

Estudiando los comportamientos de la energía son perceptibles cuatro elementos fundamentales (los llamo *cef* dentro de este texto): *limpieza, precisión, equilibrio no cotidiano* (perenne lucha equilibrio-desequilibrio) y *oposición*. Al tratar de buscar la oposición estará naciendo el drama. Estos cuatro elementos coinciden en cualquier estado de *representación codificada*.

Las culturas vivas resultan profundamente dramáticas en su esencia. Yuyachkani, por ejemplo, halla en los ancestros las fuentes de teatralidad. Ana habla de las danzas

folclóricas yorubas del grupo Oché que pudimos ver en el espectáculo inaugural del Magdalena.

¿Por qué es interesante el entrenamiento? Para *pasar a otro estado de conciencia*. Ana se llama a sí misma *aprendiz con experiencia*. *Se penetra en otra lucidez, se borran las reglas sociales del cotidiano y se liberan los sentidos.*

Me encanta este modo puntual de entender el entrenamiento. La maestra me convence de que sólo a través del ejercicio se alcanza un material liberado de las cosas que ya conozco. *Lo más importante es que los entrenamientos puedan incorporarse orgánicamente a una trayectoria personal.*

Tras la introducción, los talleristas se aprestan a *entrar al espacio*. Hay un receso y enseguida la maestra habla de *apropiarse del espacio*, calentar el cuerpo.

La primera sugerencia es que el calentamiento habitual de cada uno vaya en busca del espacio. Ana observa los ejercicios: todos en el tabloncillo sin interferirse. Se hace un círculo y se trabaja la respiración.

Comienza el montaje de una secuencia de acciones físicas. La maestra ofrece símiles para algunas acciones, y otras resultan completamente intuitivas: recoger agua, manos contra el rostro, abrir cortinas, bajar las manos como alas. La secuencia es repetida unas diez veces por todos los alumnos, con Ana al frente. Ahora la tarea consiste en buscar un punto diez centímetros más arriba de la mirada, cerrar los ojos y abrirlos mirando al punto en el instante de correr las cortinas. El punto empieza a iluminar cuando las muñecas suben. Este último estímulo se empata con el ascenso lento de los talones y la expulsión del aire entre los dientes. Un segundo ejercicio consiste en subir las manos armando un círculo que inmediatamente es desinflado con las propias manos. Botar el aire como vaho por la boca, no entre los dientes (como ya se hizo). Un tercer ejercicio conduce a separar los pies y alzar los brazos como pidiendo a alguien que lo cargue a uno.

Ana pide que los tres ejercicios-secuencia sean repetidos en una sola cadena. En la secuencia total se introduce una flexión de las rodillas entre los ejercicios segundo y tercero. Primero se ejecuta apenas *la forma* y no *la respiración precisa largamente repetida*. Indicación a un ejecutante: *Cuando flexionas, deja el peso en la pierna que queda quieta para poder desplazar la otra.*

Respiren con los ojos. Estar atentos al rol de los ojos durante el ejercicio-secuencia y a cómo funcionan los *cef* dentro del

mismo. Ionizar los codos y la mirada. De las manos saldrán rayos que se dirigen al suelo, y de la cabeza otros que viajan hacia arriba. Se trata, creo, de generar un núcleo de actividad perenne. Sentir que salen rayos expulsados de todas las partes del cuerpo: Ana indica la *posición ante el sol*.

¿Pero dónde se encuentra el drama? Dentro del intérprete. El espectador debe percibirlo.

Va guiando (como modelo su propio cuerpo) secuencias complejas que poseen momentos dramáticos de evidente tensión equilibrio/desequilibrio: pie atrás y mirada adelante, o cuerpo hacia abajo y brazos hacia arriba. Ana corrige las posiciones. Habla de hallar un estímulo preciso para rellenar la posición corporal.

El camino de la circularidad nos saca del cotidiano, que se estructura en la linealidad. Siéntanse el sol, lancen rayos. Están en quietud.

Empieza gesto de agradecimiento con las manos (la introducción de cierto tono ritual o sagrado) y enseguida la repetición del ejercicio producto de los anteriores. Ideas: simulo lamer el piso, barbilla al suelo, quedo en posición de cobra, triángulo... *Cuando uno trabaja con el desequilibrio exterior, en el interior se crean compensaciones. Toda secuencia de acciones físicas dosifica una particular secuencia de respiración.*

Los alumnos son instados a caminar cotidianamente por el espacio. Alargar el paso y flexionar ligeramente las piernas. Evitar el sonido de los pies sobre el tabloncillo. Ionizar los codos. Stop y cambio de dirección a cada rato. *Casi siempre hay desequilibrio ante un imprevisto. Introversión, extroversión. No ensuciar el desplazamiento. Huir del cotidiano, que no sirve aquí. Introducir un imprevisto, stop, generar oposiciones interiores que se manifiesten en los movimientos: ese es el drama. Rostros neutros, ojos fuertes.*

Trabajo en el suelo. Apoyar el cuerpo tratando de que roce el tabloncillo la mínima parte. Pesquisa en niveles medio y bajo. Detenerse en la posición de desequilibrio: *como una escultura. Que no se note el esfuerzo.* La palma de la mano pegada al piso, junto a un colega que hace lo mismo. *Se escucha con el cuerpo lo que el otro propone y entonces se contesta.* Desplazamiento repentino y búsqueda de una nueva pareja.

Diez sillas son colocadas en el espacio, pegadas a las paredes. Ana pide a los alumnos que lleguen a ellas de maneras no cotidianas y que suspendan el peso corporal en la silla.

Receso. Los talleristas: Marilis Aguilar, Yandy Aguirre, Maya Fernández, Jorge García, Alina Garnica, Abel González Melo, Damaris Gutiérrez, Mileidis Jiménez, Carmen Margolles, Daisy Martínez, Liorkis Martínez y María del Carmen Santos.

Las sillas son colocadas de diversos modos sobre la escena. *Pensemos en términos de acción al trabajar con los objetos, en verbos activos. Muy preciso lo que se haga.* Indagar en todas las posibilidades de sentarse y pararse, maneras convencionales o no de hacerlo. Fijar un modo para ambas cosas y otro de llegar y alejarse de la silla. *Introduzcamos drama a la secuencia.* En este trabajo hay que ser, ante todo, técnico, para alcanzar los *cef*. Se debe mantener la neutralidad en una primera instancia para luego diseñar pequeños movimientos.

Ana señala que todo lo conseguido es muy extracotidiano. Pide que para el segundo día se traigan cinco maneras cotidianas de sentarse y pararse «en espera del director del colegio». *Al unir estas cinco formas cotidianas en una secuencia, las cargamos de sentido dramático y las vaciamos de cotidianidad.*

Cargar la silla, trasladarse, descargarla. Uno al frente hace los movimientos despacio, el resto lo sigue. *Al subirse a la silla, ejecuten sólo una intención a través del movimiento, no una acción demasiado compleja.*

Explorar con las sillas como si fueran juguetes. Depurar una secuencia de tres juegos. Las sillas se convierten en piano, perro, avioneta, espejo, bebé, tumbadora, caballo, cazuela, bote, guitarra.

Ejercicio: montaje de secuencia que hilvane las cinco formas de sentarse y pararse, las tres de cargar y descargar la silla y los tres juegos infantiles. Esta secuencia, luego de ejecutada individualmente, sufre fragmentaciones pues se trabaja en pareja. Se espera la acción del colega y se responde con la acción propia como *reacción*.

En el ejercicio de pareja es necesario escuchar el discurso del cuerpo, a menudo no se escuchan los intérpretes en el

La maestra Ana Correa durante una demostración de trabajo



escenario. Sólo con las acciones limpias y precisas, y con una comunicación real entre los actores, el espectador puede evocar historias interesantes.

Día 10

El drama está en lo que empieza después del silencio. Así dice Ana Correa cuando el tema musical que ha servido de fondo al calentamiento cesa momentáneamente.

Rotaciones. La cabeza. Luego los hombros, brazos y muñecas. Diversas posiciones que se combinan. El impulso del brazo empieza a generar la reacción de todo el cuerpo. *Las partes del cuerpo serán ahora bolas de energía.*

Se repiten las secuencias del día anterior.

La respiración del enamorado es de tranquilidad. Hace bien suspirar. Expulsemos un hilillo de aire, que no se escuchen las fosas nasales.

Luego de los ejercicios de respiración, se pide que a la secuencia del día anterior se le introduzca un modo específico de respirar. Cuidar el momento en que se retiene el aire, luego botarlo lentamente, la boca como un boquete muy pequeño.

Ejercicios de suspensión en el suelo. *No abandonen nunca el estado de equilibrio-desequilibrio, pasen de una suspensión a otra desplazando el peso.* Ana invita a que se acerque cada uno a la silla más cercana, sin abandonar la suspensión. Nadie se sentará correcta o cotidianamente, sino que todos explorarán mediante la traslación.

Cada alumno mostrará sobre su silla los cinco modos cotidianos de sentarse que fueron orientados como tarea. ¿Cómo unificarlos en una secuencia donde el intérprete nunca se incorpore? *Empatemos los modos sobre la silla.*

Recordar las secuencias del día anterior, trabajarlas en pareja. No intentar contar una historia, reconocer y definir el espacio a utilizar, estar atento a los estímulos del compañero, no pensar en un sentido posible.

Es esencial que el actor conozca el espacio para que no se disperse. Las cosas deben guardarse para que salgan poco a poco y siempre haya sorpresa. El orden para engarzar las secuencias dentro de una mayor es el que sigue: 1. modos de sentarse e incorporarse, 2. modos de cargar y descargar la silla, 3. modos de usar la silla como juguetes, y 4. modos de sentarse cotidianamente. Todos deben buscar una manera de llegar a la silla y una de abandonarla.

Se muestra la labor. *Es mejor comenzar con una actitud neutra. No recargar el diseño, no anticipar para que exista sorpresa. Mantengan actitud neutra primero y luego colorean. No mirar el objeto, pues en el caso de la silla es algo verdadero.*

Hay un momento del espectáculo donde no deciden ya la selección de objetos el actor o el director, sino la escena misma. En cualquier caso debe ser muy grande la relación de conocimiento del actor con respecto a su objeto.

La maestra insiste en que no es buena la vanidad de mostrarse ante el público, sino que se debe profundizar siempre la relación con el otro sobre la escena. *En este tipo de ejercicio es muy importante reaccionar ante el estímulo del otro, la idea del «sí, ¿y?» que hilvana muy bien la cuerda*

de acción-reacción en alternancia. No adelantarse, no mostrar antes de tiempo.

Es evidente que la indagación alrededor del objeto silla puede ser inmensa a partir de *las diversas fuentes de trabajo* con respecto al mismo, que según Ana enumera son: 1. los verbos activos para indicar acciones concretas, 2. la valoración múltiple, principalmente la que hacen los niños al imaginar *que los objetos son otra cosa*, 3. la manipulación del objeto, y 4. el malabarismo del objeto, donde se alcanza el virtuosismo. Otras fuentes pueden ser las artes marciales o las danzas nacionales.

Cada objeto puede imponer o sugerir sus propios verbos de acción. El extracotidiano insta siempre al máximo esfuerzo. El talento se construye. Tengan siempre la vocación, la disciplina y la perseverancia muy claras.

Ana habla de tres tipos de energía: *ordinaria, sutil y sublime.* Pide ropas y zapatos para el otro día. *Y no olvidemos las secuencias.*

Día 11

Para calentar, trabajamos sobre la columna vertebral. La mirada hacia adelante. *Desde la base de la columna viene el movimiento.* Rotaciones. Los brazos no penden del todo a ambos lados del cuerpo: *bajo las axilas se halla un pajarillo que no se puede asfixiar.*

Trabajo de niveles, que se denominan: *horizontal, vertical y sagital.* Este último se asocia a la idea de la rueda, las vueltas. El brazo puede iniciar el movimiento y comprometer el cuerpo. Trabajar con los codos distintas acciones. *Piensen en las posibilidades de la marioneta.* Ejercicios de segmentación de movimientos. Reacción ante el piso lleno de tachuelas, de jabón, de brea, de calor.

Se pasa a repetir la secuencia de saludo al sol ejecutada el primer día, y luego Ana guía los ejercicios de respiración. Introduce proceso de inspiración-expiración dentro de la secuencia, para dosificar perfectamente la oxigenación del cuerpo a través del ejercicio físico.

Exploración con los zapatos. *Pónganselos y obsérvenlos detenidamente. Muchas veces un trabajo puede comenzar por los zapatos.*

Los talleristas van a participar de un maratón alrededor del tablón, todos juntos. Diversos modos de andar: normalmente, como si tuvieran una deformidad que los hiciera caminar con el borde externo del pie, luego con el borde interno (*a partir del pie, ¿cómo colocar el cuerpo?*), punta de pie, talones (*alguien se puede adelantar?*), los zapatos quedan demasiado justos o demasiado grandes (*no demostrarlo con el rostro sino con el cuerpo*). Combinaciones a partir de estímulos cotidianos: la subdirectora que llega y suena los pies, muy lento o con la intención de sorprender a alguien. La punta del pie hacia adentro o hacia afuera. *Déjense sorprender por el resto de los compañeros. Disóciense, no continúen una línea única.*

En este momento tenemos que subir a la azotea del Teatro La Caridad. Allí se compone nuevamente la marcha, alguien toma la batuta y los demás lo siguen: chancleteando,

con autoridad, bailando... *Ustedes están cansados pero los zapatos no quieren dejar de bailar, cobran vida.*

Valoración múltiple: ¿qué veinte cosas distintas puede ser el zapato? Surgen aspas de ventilador, carritos, trencitos, orejas, pesas, alas, teléfonos... *Introduzcan sonidos onomatopéyicos, conviertan los zapatos en instrumentos.* De nuevo el maratón, todos juntos, zapatos y onomatopeyas. Se forman dos equipos y se crean improvisaciones.

Lo que enseñó no son cosas que yo haya inventado. Las he aprendido a lo largo de años y todavía resultan imprescindibles para mí. Es importante que las conserven.

De esa charla final, transcribo a continuación sólo las ideas que aún no he apuntado en esta relatoría. *El objeto se prepara, no se transporta del plano real al teatral. Si no nos ponemos reglas, no tendremos libertad en nuestra investigación. No olvidar la tríada teatro-juego-regla. Sólo son válidas las reglas que pruebo en mí mismo. Tener conciencia del espacio cotidiano para saber si queremos introducirlo o no en el espacio teatral, y con qué objetivo. Observar la vida, captar y manifestar. Es necesario que conozcamos el arte secreto del actor en profundidad. Recomiendo la neutralidad para comenzar todo tipo de trabajo. El objeto es nuestro compañero.*

En la tarde del día anterior pude ver *Rosa Cuchillo*, unipersonal de Ana Correa. De él perdura en mi mente la evocación del objeto. Ana dice que se queda con la herencia del objeto después que ha trabajado con él y el director se lo quita, como ha ocurrido en *Rosa Cuchillo* con una vara. El ritual efectuado con los brazos es algo muy personal de la maestra, pienso, pues es la herencia particular de su ardua labor, de su intimidad con el objeto. *Rosa Cuchillo* es, además, una emoción peculiar de acciones físicas y vocales, el olor de los pétalos de rosa que Ana conserva en un recipiente de cristal, y un montón de pequeñas motivaciones que llegan a mí pausada, tranquila, ordenadamente.

Día 12

Roxana Pineda nos visita hoy.

Todos en círculo, se repasa la respiración según la pauta fijada. Ana orienta trabajar sobre el abdomen, buscar flexión de las rodillas y muy lentamente girar a ambos lados haciendo de la rotación casi un murmullo que se desplaza sobre el cuerpo. En cualquier momento se cambia de dirección. Perder el estatismo y recuperarlo. *Relajen el rostro.* Regresa al ensayo de la secuencia y las suspensiones. Esta sesión ha comenzado como un hervidero de ejercicios que se complementan, todos ejecutados los días anteriores. *No le hagan caso a la cabeza que les dice que están cansados, el cuerpo siempre puede más.* Se generan actos muy interesantes, imbricaciones caóticas que muestran el embrión de una articulación dramática del cuerpo.

Ensayo de la secuencia de saludo al sol. Individualidades y parejas con las sillas. *Mantengan una posición viva a la*

hora de sentarse. Sin grandes diseños, trasladen el peso de una nalga a la otra, desde el asiento, sin incorporaciones.

Ahora se encuentran ante las ventanas de una casa en la playa y esperan un barco, algo que han estado aguardando durante años. De pronto creen que lo ven, pero no. Hagan diseños brevísimos. Música. Avance en el espacio, llevando la silla. Por las ventanas de La Caridad entra mucho viento ahora, y está nublado el cielo. La atmósfera es muy sugestiva. *Valoren el modo de sentarse, el lugar de poner los pies, adónde conducimos la visión. No actúen. No pierdan de vista al otro. Respiren, concéntrense, no pierdan el estado de energía. Busquen la oposición constante, calma repentina, conmoción y nuevo sosiego.*

La maestra introduce la idea de los vestuarios. Verbos activos que más se manejan con la ropa: ponerse, quitarse, sacudir, tirar-recoger, doblar-desdoblar, lanzar-agarrar. *Encuentren tres modos de ponerse y quitar la prenda escogida.* Y luego los alumnos ejercitan con sus prendas la incorporación de los pares de verbos de acción. Ana pide que fijen la secuencia y el espacio donde la ejecutan. Los ejercicios de este día van ganando en los cef, es evidente que algunos alumnos han estudiado individualmente.

Improvisaciones: cuatro actores tratan de quitarse los sacos, uno primero y los otros detrás lo siguen, como sombras. Asimismo con las faldas, las mantas. *Hay que mirar al compañero. No se dejen llevar por la tentación de actuar. Pregúntense: ¿por qué debo conocer a fondo la ropa que utilizo? El estado del actor relacionándose con el objeto debe transformar la calidad de la presencia y de la energía del ejercicio que ya se ha trabajado técnicamente.*

Conversamos un rato sobre la sesión. Lluvia de palabras emitidas por los alumnos como impresiones del taller.

Durante el entrenamiento, los juicios no deben ser de gusto sino de valor. El laboratorio necesita confianza. El actor está en el compromiso de entregar a su director abundante material dentro del cual seleccionar. En el entrenamiento se busca un estado de conciencia, una energía sutil, una situación dramática. El laboratorio implica estar en otro estado que debe defenderse.

Culminan las sesiones de «El uso dramático de los objetos» con fotos, direcciones electrónicas anotadas y mucho agradecimiento.

Al día siguiente, la demostración de trabajo «Una actriz se prepara», en la sala del Guiñol de Santa Clara, me hace sentir orgulloso de mi maestra. Descubro aquí cómo ella labra sobre su cuerpo lo enseñado en el taller, con acordeón, máscaras o un zapateo estremecedor. En una hora Ana condensa su saber, su limpia vocación de pedagoga y su firme virtuosismo de gran actriz. Un entrenamiento sedimentado en su piel a través de los sucesivos procesos de investigación que junto a Yuyachkani ha asumido Ana Correa, cada uno de ellos específico y monumental. Una mujer que se demuestra sin ambages, técnica y vital, puntual y etérea. Y una voz que no cesa: *Si se conocen las reglas, se introducen en el escenario, y sólo allí se pueden destruir.*

La odisea de la escritura

Nara Mansur

MARÍA FICARA, DEL GRUPO PROSKENION, viene de Scilla, Italia, la ciudad de Odiseo. Es dramaturga. En el Encuentro con las maestras del Magdalena Project no se sintió emplazada a hablar de sus trucos ni secretos, sino de su accionar cotidiano como editora de *The Open Page*, como traductora, leyendo ella, componiendo ella con su sensibilidad a partir de mundos muchas veces desconocidos, ajenos, que sólo depositan en ella preguntas, intuiciones y neblina delante... casi ninguna certeza. No se trata de que trabajamos siempre con gente que conocemos hasta el dedillo. Ese acceder a alguien (en busca de improvisar y escribir algo juntos) me ilusiona y me identifica. Hacer uso de la palabra, usar la palabra para comunicar algo, para que la gente que escucha haga algo con ella (poner una bomba, memorizarla, vomitarla, servirla) y no el circuito cerrado de hablo de lo mío, mismo, mínima virtud de la cosa, longaniza pacotillera de las vanidades.

Se habla de la similitud entre presencia e imagen. Se les pide a las «maestras» del Magdalena Project contar sus trucos. ¿Cuál es tu sueño? ¿Has sido responsable? ¿Has actuado? ¿Qué es lo que quieres? Por favor, anote aquí la historia de su deseo (sea preciso).

La palabra decidida (la persona decidida) desea. Las indecisas miran atrás. No se habla de los clichés como se debiera, ¿no te parece?

El taller se desarrolla en la sede de la asociación de artesanos, hay mucho polvo sobre los objetos expuestos, el espacio se debate entre ser museo o tienda, entre lo burocrático y lo bucólico... Todo eso nos enriquece: las dudas, lo imprevisible del espacio-personaje que nos contiene. La casa comienza a formar parte de la arquitectura del taller. Y hay un perro que juega con cada uno de nosotros y espera participar de nuestras dosis de cariño y de los momentos de más pureza y desnudamiento.

Acciones cotidianas: siempre llega uno que amarra el perro al árbol del patio de tierra. Siempre uno de nosotros afloja la soga para que venga. Tomar café. Tomar té. Fumar. Conversar. Mirar libros, imágenes traídas por los talleristas que viven en Santa Clara.

La convivencia, el mayor aprendizaje, el darse a la nueva experiencia, percibir las ideas, el juego, poner el cuerpo. Cómo María Ficara entiende y trabaja la dramaturgia. Los fantasmas de cada uno encontrándose en el medio de la Isla. ¿Dónde dicen que está el tren blindado?

El obstáculo de ser nosotros en esos días y no otros, cada cual con una energía precisa, trayendo al azar y ex profeso ciertos padecimientos, una ropa para estar allí, libros en la cartera, emociones, tareas pendientes, expectativas, gustos y reflejos, maneras de mirar y conocer a María, escribir.

Los hechos

Primer día: La historia, la trama

Buscar tres asociaciones con la palabra *viaje*.

(Construir, volar, buscar, sembrar, anidar, partir, llegar.)

El primer día se trata de construir un barco.

La asociación es algo muy personal. El verbo trae consigo algo único que me animo a decir.

Primer ejercicio: Hacer una acción para cada asociación.

Siempre uno habla de sí mismo. Salgamos, hagamos la acción y encontremos obstáculos.

Segundo ejercicio: Dos talleristas (todos hacemos/simulamos/jugamos a que somos actores en el taller) improvisan juntos a partir de sus propuestas individuales. ¿Qué obstáculos podemos ofrecerle / pautas que precisen la relación nueva que surge de dos improvisaciones concebidas individualmente?

En mi caso, cambio de espacio (salgo de la habitación de la escalera de mármol), concentro todo junto a la ventana.

Tarea: Buscar y encontrar obras que nos acompañan en el viaje, que nos pueden ser útiles, movilizadoras, evidencias del hecho y la idea del viaje.

La mirada de Ulises, La cuarta pared, Pinocho, fotografías, documentales sobre las migraciones de las aves, los deshielos, las galápagos desovando en la arena, la canción «¿Por qué te vas?», interpretada por Jeannette, Un tranvía llamado Deseo, Las aventuras de Gulliver, Alicia en el país de las maravillas.



La maestra Ficara

Segundo día: Las ideas, el marco

Hoy es un día de navegación, de peripecias.

La escritura pertenece a todos. El acto de dramaturgia, de composición. Quizá en el taller se pueda encontrar al dramaturgo colectivo (entender la dramaturgia no como historia del drama sino como arte de composición).

Las aventuras, las peripecias no basta que estén en la historia, deben pertenecer a la forma, al cómo, el entramado.

Primer ejercicio: hacer una improvisación que tome como referente una de estas obras que elegimos como analogía de viaje.

Segundo ejercicio: tomar la referencia de una obra pictórica e incluirla (como imagen detenida, como foto fija o pose) en la improvisación.

Tercer ejercicio: elegir una canción (o la canción en la que ya habíamos pensado) que dé ritmo, que forme parte de mi propuesta.

Estos estímulos van a provocar en mi improvisación cambios de puntos de giro, de ritmo, de sentido en la peripecia. Es posible que encuentre nuevos rumbos a mi primera propuesta.

Escribamos algo sobre lo que hemos visto: veo veo... ¿qué veo?

Farah María canta «El recuerdo de aquel largo viaje», el estudiante la oye, es la voz de ella, no estaba doblando, el zapato de cristal se queda en la escalera y él lo recoge para llevárselo. Ella corre, corre, corre, llega hasta el muelle, puede subir a la lanchita de Regla y desde allí mirar La Habana... lo que va quedando de ella. Ve a una mujer llegando a un solar, es su madre, nerviosa, se pone perfume, se quita el abrigo, le ofrece lo que tiene a un desconocido. El ruido de los trenes, los ladridos de los perros la enloquecen. El hombre al parecer no le coge miedo a su gesto exagerado. Farah María se tira al mar, ha recordado lo que necesitaba y está diciendo adiós.

En el día de hoy –dice María– se han tratado de construir partículas. Si siguiéramos repitiendo, ensayando estas fábulas recién escritas, funcionarían como obstáculos-estímulos a los actores.

Tercer día: La composición

Este taller trata de sacar a la luz ideas a partir de las acciones (los cuerpos improvisando en el espacio).

El viaje del autor también es del detalle al marco.

Percibir cómo el marco determina las acciones, la psicología (la verosimilitud) del personaje, crea la situación dramática. El oficio del teatro ayuda a aprovechar los apuntes: eso que aparece como referencias, notas, flechazos, estímulos.

El viaje-el camino-el proceso al revés de la dramaturgia: de las acciones, las ideas, el personaje hacia el texto.

Un viaje por los periódicos. Las noticias:

Ayudan a encontrar historias, a elegir un punto de vista, pequeñas acciones. Investiguemos los pequeños detalles: cómo una noticia nos lleva a encontrar personajes (incluso aquellos que solamente podemos imaginar y no aparecen en el contenido de la noticia propiamente –la extraescena). Este viaje o tránsito es de lo que veo a lo que siento.

Primer ejercicio: hacer una improvisación individual tomando como punto de partida la canción elegida o la noticia.

Segundo ejercicio: improvisación de a dos (como en los días anteriores, encontrar reaccionar a través de contrastes, analogías, detalles, que relacionan las dos cadenas de acciones).

Tercer ejercicio: escribir un relato (en busca del dramaturgo colectivo).

Y busqué entre tus cartas amarillas un te quiero, una caricia... pero esta vez me rechazas, Virginia. Basta de ver bichos, cosas malas o negras a tu alrededor. Los zapatos no te van a durar para nada. No has cambiado desde la última vez que hablamos, qué quieres. No te disfraces más. Te veo sencilla, una niña, pero tú no quieres eso, ya lo sé. Esta es la sexta carta que te escribo, estoy cansado, agotado. Nada me importa más en el mundo que tú. Lo que no te perdono es que me digas que ese militar que vi ayer en tu casa es tu primo. Ya lo había visto mirando para tu balcón hace días. Yo sé quién es él. A lo mejor, tú no. ¿Qué te ha dicho él? A que no sabes que la esposa es bailarina. Bueno, era bailarina. La encontraron muerta en su propia casa, escondida detrás del sofá... Virginia, tú no sabes nada de ese hombre y sin embargo le abres la puerta de tu casa, le brindas café. ¿Quién te puede entender? ¿Qué es lo que tienes que decirme ahora con tanta urgencia? Abre la puerta, yo sé que estás ahí... Virginia... Virginia...

Cuarto ejercicio: Hacer otra improvisación. Ahora un compañero escribe el texto que el otro dice.

Para llegar al cielo... es decir, al texto, se necesitan hechos vivos, que los elementos vivifiquen el proceso. En la escritura colectiva las relaciones interactúan (nunca el texto primero, sino llegar a él).

Cuarto día: La dramaturgia

Vamos a escribir la historia de todas las historias. La palabra que presenta-la palabra que representa.

¿Quién es mi personaje? ¿Cuál es mi historia? ¿Cuál es mi sueño? ¿Cómo se expresa el tiempo?

María Ficara elige textos de todos, fragmentos y ordena/monta/compone con ellos y las improvisaciones de todos un día final, un ajuste de cuentas, un arbitrario desorden al que todos pertenecemos:

Da: Proskenion mail to 'proskenion@proskenion.org'
Inviato: mercoledì 9 febbraio 2005, 9.33

A:'marivi@cenit.cult.cu'; 'babyrivero@cubaescena.cult.cu'; 'ahs@cultstgo.cult.cu'; 'bitolu@cubarte.cult.cu'; 'cusa@precum.co.cu'; 'elpublic@cubarte.cult.cu'; 'aescenicas@azurina.cult.cu'; 'clarissam@uclv.edu.cu'; 'xiomara@sociales.uclv.edu.cu'

Cc: 'rosa@cenit.cult.cu'

Oggetto: Desde Scilla!

Queridos amigos,

llegué hace dos días y, como prometí, les envío el texto de nuestro trabajo, como primer contacto. [...]

Saludos de todo mi grupo Proskenion.

María

Flores extirpadas

Obra creada por: Bárbara E. Rivero Sánchez, Blanca Felipe Rivero, Clarisa Martínez Fernández, Dayana, Geraiyd Brito Montes de Oca, Gipsy, Iván, Luis Cabrera Delgado, Marcial Escudero, María Ficara, Nara Mansur Cao, Norge Espinosa, Panait Villalvilla, Roberto Orihuela, Wendy, Xiomara García Machado, Yulemia.

Escenas (40 minutos de actuación)

Nombre actor/actriz

(autor texto)

[Indicaciones del montaje]

Escena 1 [Entra Clarisa, escena Girasol]:

Clarisa: Nadie va a cultivar la rosa blanca.

No hay risas, no hay caricias, no hay encuentros.

Hay un hombre y una mujer sin un camino.

El títere rompe sus hilos y no quiere ser manipulado.

Hay un gesto de consuelo con el que no se puede comprar ni siquiera el olvido. (Blanca)

He dejado de existir hace años: sólo una historia puede salvarme... (Clarisa) [Sale]

Escena 2 [Aparece Blanca, se sienta como para escribir a máquina, a la izquierda. Gipsy, que está sentada a la derecha, escondida detrás de la plantas, como un pequeño duende que juega, se levanta y se acerca a Blanca, como una sombra, habla detrás de sus espaldas, juega, da vueltas a su alrededor. Alternan versos de monólogos, Blanca no ve y no oye a Gipsy, cuyas palabras se contraponen a las de Blanca]

Blanca (escribiendo): El hombre concreto que habita ese egoísmo ancestral... con el agónico que grita, que expulsa su dolor de hombre, su dolor agudo, dolor abstracto, dolor elemental... (Yulemia)

Gipsy (danzando): Se camina, se salta, se corre, para llegar a una tierra que nos hemos prometido nosotros mismos y que no está más que un poco más allá. (Luis)

Cristina Castrillo, Julia Varley y María Ficara



Blanca: Su grito que no termina porque él es el acto de gritar. No existe más allá de su agonía. (Yulemia)

Gipsy (cínica): El instante es tan breve que las historias son fragmentos diferentes de una gran historia, la de la búsqueda de la felicidad. (Luis)

Blanca (sacando y mirando fotos y cartas): Caminan sin rumbos y se encuentran otras islas, otras historias, otra gente a sus rincones. (Xiomara)

Gipsy (alegre): Ese instante de la partida conjuga miedo y expectativa, alivio y preocupación, nostalgia y alegría. (Geraidy)

Blanca (se acerca al público al que luego enseñará una foto): Una mujer pare historias y envejece cada vez que nacen las historias de los hombres solos y perdidos. (Xiomara)

Gipsy (riéndose): Si no hay partida, no hay viaje hasta el viento. (Mirada a Blanca) No preocuparte demasiado por el destino. (Roberto) [Salen]

Escena 3 [Luis está sentado en una silla en el centro de la escena, como encadenado. A sus espaldas, Geraidy, de cara al público. Ella es su torturador. Le habla con desprecio, al final, da una patada a la silla que cae con Luis]

Geraidy: ¿Me necesitabas? Ahora me miras sin ojos, como buscando en los míos la fuerza que te falta. ¿Recuerdas, viejo? Recuerda. Recuerda. Recuerda. Despido tu cuerpo en este fin de viaje. (Xiomara)

Escena 4 [Aparece otra escena de tortura. Iván entra con un cubo. Una persona, rostro cubierto, está inmóvil en el suelo. Iván moja partes del cuerpo como para aplicar alambres. Le habla, y a veces parece que oye respuestas o ve expresiones de este rostro cubierto, o es su locura que lo hace dialogar con la víctima]

Iván (sustituido por Luis): El ser humano es el mismo, sólo cambia lo externo. ¿Estás intentando llamar mi atención?

No sé con qué intención, y me da gracia, no, perdón, me da lástima que estés perdiendo tu tiempo... (Luis)

Escena 5 [Norge está sentado en una silla, como si quisiera levantarse para alcanzar algo y no puede. Mira sus gafas en el suelo. A su izquierda, Xiomara le habla, se para, casi pisa las gafas de Norge, se detiene, luego sale de la escena. Norge se levanta, apoya la espalda en la puerta, cuando ve llegar a Geraidy. Él esconde cartas en sobres en rincones escondidos de ventanas y puertas cerradas pero se entera que Geraidy lo ha visto. Por esto recoge las cartas y escapa]

Xiomara: Un breve e infinito viaje vertical que interpretabas como un símbolo. La renuncia implicaba suprimirse y eso era duro. Llegaste por fin a la flamante puerta de cristal y aluminio... never more, never more, never more. (Marcial)

Norge: Mis amigos se han marchado completamente, mi cuerpo necesita refugio en alguien que lo saque de este vacío. (Dayana)

Xiomara: Extraño las noches en que juntos intentábamos cambiar el mundo desde tus palabras. (Geraidy) [Se va]

Norge (recogiendo las cartas): ¿Salvarse? ¿Liberarse? ¡Volver a mirar la luz! (Panait)

Escena 6 [Nara llama a la puerta cerrada, como buscando a alguien. Abre, entra, mira a Panait y va a sentarse a la izquierda, de lado. Como hablando a sí misma]:

Nara: Continúa la búsqueda cercana a la tierra. Él retorna, pero no importa, porque sigue siendo lo mismo. (Blanca)

Panait (mirando a Nara, como para convencerla): Pasamos momentos muy felices en aquellos tiempos. Era como una flor en primavera, todo era hermoso, hasta que esta preciosa rosa se marchitó. (Dayana)

(Aquí, juego de miradas entre los dos)

Escena 7 [Aparece Dayana]

Dayana: Estoy llegando a casa, aunque pienso que es hora de hablar de papá como un espejismo, un fantasma que nos ronda. (Geraidy)

[Dayana entra a su casa, mira el periódico, come algo, luego pone la televisión].

Dayana (horrorizada): Se dice que él murió asesinado. Si él, que era un Dios viviente, murió de forma tan terrible y vulgar, ¿qué pasará con nosotros...?

Escena 8 [Clarisa danzando de espaldas. Marcial, que se ha quedado mirando hacia un balcón, la ve pasando. Sale. Vuelve con uniforme de soldado, marchando. Clarisa mira hacia él]

Clarisa: El aire del soldado siempre es un aire triste (poema, sugerido por Yulemia)

[Clarisa se acerca al público danzando, pisa algo, muere. Marcial, entre tanto, con una máscara antigás y un «metal detector», camina despacio hasta encontrar el cuerpo de la bailarina]

Marcial (de rodillas cerca de Clarisa): ¿Sientes? El fuego se ha calmado en la mañana, cuando tus manos y, poco a poco, todos los fragmentos de tu piel, se deslizan y el cuerpo va siendo acogido y acariciado por el agua fría del mar... (Norve)

[Delante de ellos, ocupa el espacio Roberto, como en una conferencia-clase de técnica militar]

Roberto: 1) Se necesita colocar las minas en su justa posición. Está calculado el sitio con precisión infinitesimal. 2) Agujerear la tierra hasta la profundidad exacta. 3) Depositar con una pinza el artefacto. 4) Un cronómetro indica el instante. Los colores, la luz y los decibeles de la explosión son los indicados en el manual, todo un éxito.

Han sido eliminados los objetivos definidos por la estrategia. Hora del trago. I need it. (Gipsy)

[Durante la última frase de Roberto, Marcial ha tomado a Clarisa en sus brazos y ha salido con ella de la escena. En el suelo se queda un pañuelo donde estaba el cuerpo de Clarisa]

Escena 9 [Desde una puerta cerrada, aparece Panait, con su segundo personaje, el «fool»/bufón]

Panait: No se encuentran, no se escuchan, no se hablan. Se miran. Se miran pero más bien se intuyen. Saben que existen, saben su presencia.

(Al ver el pañuelo, se quita el sombrero, lo tiene en las manos, como rezando y mirando al lugar donde la bailarina se murió) No ha querido la niña ser acompañada en su viaje a la infancia, en el que, una vez, al regresar ha visto, en medio de ese sitio vacío, espacio enorme sin viento ni ciudad, un ser humano... (Clarisa)

Escribir todos juntos

Me sorprende cómo el taller contradice la manera en que el evento se personaliza. Ese elemento de rebeldía y subversión dentro de la propia casa nos identifica. Hemos hablado de un dramaturgo colectivo, de la manera en que el teatro salva y da pertenencia a los talleristas, mujeres y hombres. Mujeres como procedimientos de composición y no como temas. La dramaturgia en este taller nos contiene a todos por igual. Personalizar es repetir la pauta del hombre (un estribillo demasiado pegadizo, me digo ingenuamente), casi siempre del director, cuando sabemos que en el teatro como en casi todo, la obra es resultado del trabajo de equipo, de la conciliación y las tensiones de varios y no de un ser en solitario. Hasta por los codos leemos y repetimos crónicas y comentarios del padecimiento por el caudillismo... (ese obviar nombres, inteligencias). Las mujeres, las mujeres, las mujeres, y sus embriones han padecido largamente la acción física y espiritual del dictador (en su casa, en su grupo de teatro), y de jerarquías paralizantes.

María Ficara escribe: «Me encanta pensar que el trabajo que hemos hecho juntos, sólo ha dado voz a vuestras propias sensibilidades, a cosas que ya vivían en vosotros y que no se acaban con nuestra *puesta en escena*, sino siguen creciendo, tal vez más fuertes por ella, por haber compartido cada momento. Esta es mi filosofía a propósito del trabajo, la puesta en común de lo individual permite la comunicación profunda, miles de hilos que se enredan y tejen relaciones, junto con una dramaturgia colectiva».

Este taller ha sido una microsociedad donde el visitante y la familia de la casa quieren ir más allá del fetiche maestro/alumno, actor/dramaturgo, actor/director. Se trata de componer tejidos y dibujar contornos de seres humanos, con sus palabras en la boca, salidas de la improvisación, de lo caótico de lo distinto, en busca de algo para mirar y reconocerse. Porque, ¿de qué ha tratado este viaje en barco? Para mí, de la manera de apertrecharnos, componer, ordenar, jerarquizar los todavía embriones, y disfrutar esa vida informe, caótica, que requiere democratizar las estructuras de entender el teatro, producirlo, encontrarnos para hablar de él. Libertad es una palabra guardada bajo cien candados en las bodegas del barco.

Magdalena sin Fronteras



Todas las maestras
junto a Roxana Pineda

Mujeres sobre las olas

Ana Woolf

DEL 8 AL 18 DE ENERO SE LLEVÓ A CABO en Santa Clara un encuentro muy particular: Magdalena sin Fronteras, organizado por Roxana Pineda con la estrecha colaboración de su grupo Estudio Teatral. Este evento se inscribe dentro del contexto del Magdalena Project, Red Internacional de Mujeres en el Teatro Contemporáneo creada en Gales, en 1986, por Jill Greenhalgh (www.themagdalena-project.org).

Soñar un evento de este tipo en Cuba era ya una utopía, una pequeña revolución. Y como toda revolución ha comenzado como un sueño al que luego se le supo dar materialidad, convertirlo en acción. Fue un evento realizado en una ciudad no capital y fuera de un contexto oficial, cuya total responsabilidad recaía en una mujer, Roxana, y en su grupo teatral.

La nota que sigue es tomada de mi ponencia en el foro cuyo título era «Magdalena sin fronteras. Embriones en libertad».

Al llegar a la sala del Estudio Teatral a las 8 y 30 de la mañana, pensaba comenzar mi charla contando que cuando recibí el título del foro estaba en Argentina donde se llevaban a cabo una serie de eventos, uno detrás del otro, que se me aparecían ligados estrechamente a este tema: había regresado de Dinamarca (lugar donde vivo) en un momento en que Buenos Aires vivía una agitación que podría llamar socio-sexual. Por un lado en el Congreso de la Nación se discutían dos leyes de educación sexual, y si esta debía

pasar por las escuelas o por los hogares. Se llegó a la decisión final de posponer la discusión hasta el año que viene. Por otro lado llegaba al puerto de Buenos Aires un barco holandés, parte del proyecto elaborado por Rebecca Gomperts «Women on Waves» (www.womenonwaves.org). Su misión es brindar información a las mujeres para prevenir embarazos no deseados; reducir los sufrimientos físicos, psicológicos y las muertes debidas a los abortos ilegales; incentivar la movilización y apoyar la liberación de las leyes de aborto en todo el mundo; brindar información sobre el suministro de anticonceptivos; asesoramiento sobre enfermedades de transmisión sexual, etc. En el barco, anclado en aguas internacionales, se realiza el aborto de forma legal y aséptica. En un país como Argentina, donde el aborto no es legal, esto se transformaba en un peligro latente que horadaba un sistema que prefiere mantener en el silencio de la ilegalidad la misma realidad que la está desbordando. La doctora fue bombardeada por incidentes, gritos y actos de violencia organizados por grupos conservadores y católicos quienes ya habían reaccionado ante las leyes de educación sexual.

¿Por qué empezar de esta manera una charla en un contexto teatral? Porque para mí tiene mucho que ver con una Red de Mujeres en el Teatro como la del Proyecto Magdalena, donde he logrado personalmente concretar mi utopía acerca de la unión del teatro, la mujer y la lucha política.

Embriones-Magdalena-Fronteras-Libertad

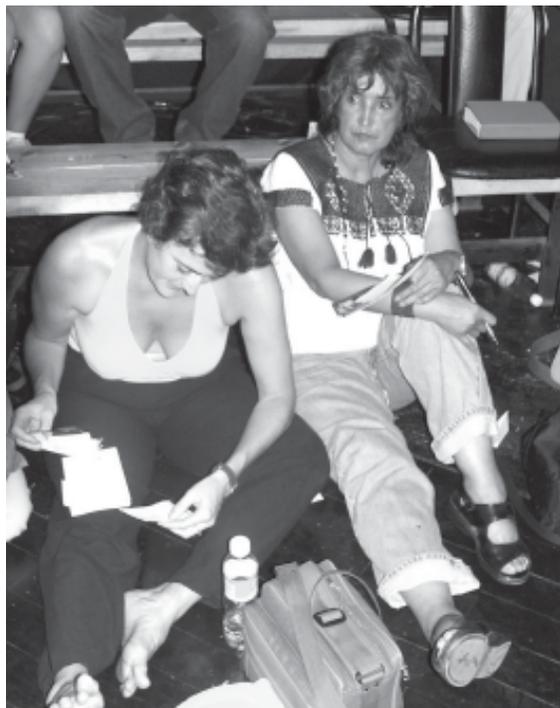
Yo soy un embrión del Magdalena Project y veía delante de mí a mis nuevos embriones: los alumnos y alumnas de la Escuela de Arte de Santa Clara con quienes habíamos compartido un taller de cuatro días. A ellas-ellos quise contarles mi historia.

No creo que los embriones puedan ser libres. Es un engaño retórico, una paradoja: no existen embriones en libertad, biológicamente es imposible. Placenta, líquido amniótico, cordón umbilical componen el contexto del embrión, protegiéndolo e incorporándolo a un universo que se ajusta a reglas biológicas y genéticas. Un embrión necesita reglas, contexto, alimentación progresiva y gradual para poder en un futuro transformarse en un ser si no libre al menos autónomo. No creo tampoco en la palabra «libertad» tan bastardeada en nuestro continente latinoamericano. Diré entonces «autonomía».

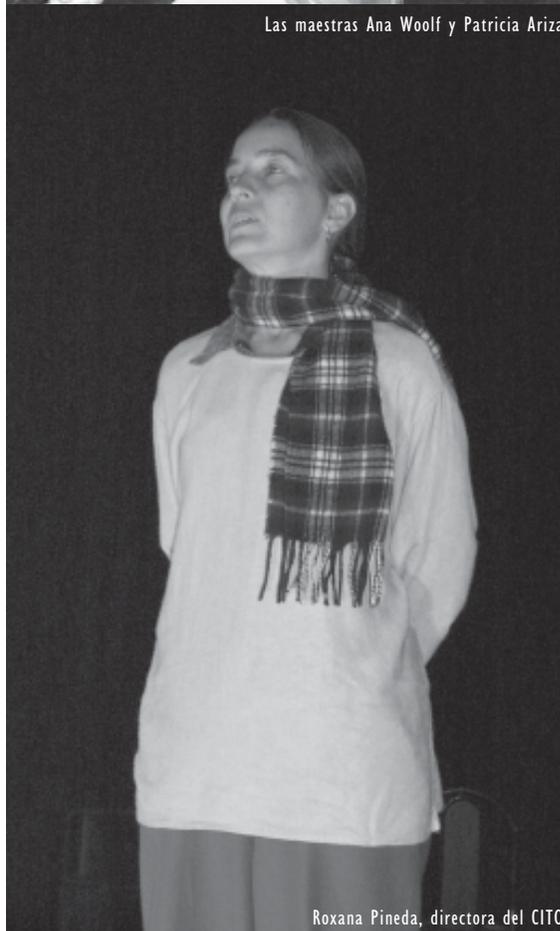
Proyecto Magdalena significa para mí Teatro, Mujer y Política; o Teatro, Mujer Política; o Mujer que a través del Teatro puede realizar una acción política. Siempre es teatro y siempre mujer. No repito la palabra «política» porque el teatro es para mí una acción política que debe poseer dos cualidades o poderes: la metáfora y la belleza. Una acción teatral/política (y no solamente política sin teatral) debe poseer el poder de la metáfora y tener la cualidad de ser bella, encerrada dentro de propiedades estéticas.

En 1995 conocí a Jill Greenhalgh (Gales), Julia Varley (Odin Teatret, Dinamarca) y Geddy Aniksdal (Grenland Friteater, Noruega). Este encuentro fue determinante. A mí, argentina, porteña y criada en un país en donde el asado lo hacen los hombres, la ensalada las mujeres y el tango es uno de los bailes nacionales, me mostraba otra cara del «feminismo». Estas mujeres se asomaban ante mis ojos con la fuerza del feminismo anclado en una presencia contundente como la de Jill Greenhalgh quien con su entrenamiento de bastones exigía un estar aquí y ahora constante a riesgo de recibir el bastón en la cabeza al primer descuido; quien martillaba mi cuerpo con su incesante pregunta: «¿Qué querés? Sí, ¿pero vos qué querés?». Era la imagen de un feminismo anclado en una presencia fuerte, insinuada en la vulnerabilidad de una voz como la de Julia Varley, quien luego no sólo se convirtió en mi maestra, sino que me demostró que es posible encontrar nuestra habla personal también a través de y a pesar de nuestro temblor; y de un feminismo anclado en una presencia provocativa y desafiante como la de Geddy Aniksdal, quien por ese entonces estaba pelada, y como siempre, tenía sus tatuajes en el cuerpo. Recuerdo que la gente se daba vuelta para mirar a «esa mezcla rara de... » que caminaba por «las callecitas de Buenos Aires que tienen ese no sé qué...» de prejuicio y conservadurismo.

Estas mujeres se transformaron en «mis» locas, primer calificativo con el cual muchas personas de mi entorno (y de mi «extorno») las denominaron, así como lo habían sido y siguen siendo para mí las Madres de Plaza de Mayo.



Las maestras Ana Woolf y Patricia Ariza



Roxana Pineda, directora del CITO

A las «locas» de Plaza de Mayo se sumaban las «locas» del Magdalena; cada una en su espacio, escribiendo la historia de una revolución sin armas, pacífica, basada en el culto a la memoria, en la persistencia y resistencia de pequeñas acciones personales.

Luego de este primer encuentro hubo muchos otros, pero fue en 1997, en Transit, evento organizado por Julia Varley en Dinamarca en la sede del Odin Teatret, que conocí la red y miré alucinada a las demás mujeres: Patricia Ariza de La Candelaria, con los raperos con quienes ella había construido un proyecto de vida a través del teatro, con sus historias de teatro hecho por prostitutas, travestis, ancianas y los niños de Urabá, con su vida política marcando su piel y su mirada. Allí fui sacudida por la belleza dolorosa de la voz de Brigitte Cirila (Voix Poliphonique, Francia), quien me enseñó que no existe el «desafinar», que esto es sólo un concepto para mantenerme en el silencio, que esta «desafinación» también puede ser un lugar para mi voz. Luego vinieron Sally Rodwell y su marido Alan Brunton (nuestro primer Magdalena) y Madelaine McNamara a quienes conocí organizando uno de los encuentros inolvidables de la historia del Magdalena, el de Nueva Zelanda, Magdalena Aotearoa. Deborah Hunt (Nueva Zelanda-Puerto Rico), corriendo con sus baúles llenos de máscaras y proyectos, con inscripciones en donde se leía: «Yo no soy un cuerpo». Cristina Castrillo y Bruna Gusberty (Teatro delle Radici, Argentina-Suiza), quienes me ayudaron a leer de otra manera la historia de mi propio país. María Ficara (Teatro Proskenion, Italia,) una gran mamá en un pueblo de marineros, trazando líneas transversales. Y mis nuevas mujeres: Ana Correa, abrumadora trabajadora sobre todo solitaria; Roxana Pineda, a quien conocí personalmente al llegar a La Habana ahora en enero, representante de una segunda generación de Magdalenas dispuesta a demostrar que se pueden realizar encuentros sin celulares y sin Internet a alta velocidad. Roxana demostró que aún vale la pena enfrentarse con molinos de viento porque ellos encierran la simiente de un futuro pan casero.

Las mujeres del Magdalena me enseñaron y me obligan a tener un cuidado especial con las palabras. Una de las obsesiones de Jill y de Julia es buscar no nuevos sentidos sino palabras nuevas que puedan expresar de otra forma conceptos como dirección o democracia, por ejemplo. Las palabras en este universo tienen un peso, un valor y somos responsables de su enunciación.

Muchas veces al terminar un encuentro de presentación del Magdalena Project, Julia hace una ronda en donde cada una debe poner en palabras un sueño que le gustaría cumplir. Una vez enunciado, escuchado, puesto en palabras, se debe asumir el compromiso de concretarlo. Si como decía Segismundo «la vida es sueño y los sueños, sueños son», diría con Julia: «la vida no es sueño y los sueños acciones son». Muchos eventos del Magdalena han comenzado en estas «peligrosas» rondas de Julia.

No encuentro la palabra

¿Qué es el Magdalena Project?

Un grupo de mujeres que no son un grupo. Un grupo de mujeres que trabajan no sólo sobre el escenario, como actrices, directoras, sino que también muchas de ellas forman parte de grupos de teatro en los cuales además organizan, venden sus proyectos, su trabajo, escriben, programan encuentros... Son mujeres marcadas, a pesar del trabajo grupal, por una gran soledad. Como se ve en las demostraciones de trabajo de Ana Correa o Julia Varley, son mujeres a quienes nada les fue dado gratuitamente en este mundo teatral. Ningún espacio se abrió sin la obstinación, el dolor y el empeño del cuerpo, de las manos y de los pies. Son mujeres de distintas nacionalidades, edades, culturas, que encuentran en el espacio del Proyecto un universo de relaciones personales que se construyen con el trabajo cotidiano e individual, no sólo en la sala teatral sino también a través de formas que cada una va encontrando en la medida en que establece los vínculos.

El proyecto Magdalena es una red, un espacio de relaciones interpersonales, construidas a través del tiempo, que no se puede ni acelerar ni inventar. El tiempo permite fortalecer un oficio que es el teatral. El centro está allí: en el teatro. Es también una gran fuente, una gran matriz de referentes femeninos, que se construyen a través de actos concretos como la pedagogía.

He sido formada en distintas técnicas teatrales, pero también dentro de un contexto como el del Magdalena que me permitió adquirir y clarificar mi discurso y mis visiones a través de una relación pedagógica constante, en sala, con charlas, cartas, encuentros y con mujeres como Julia Varley que se han tomado y se toman el tiempo para formarme. Es este cordón recibido como herencia el que sin obligaciones apriorísticas, sin condicionamientos y sin regulaciones (nadie podría expresar claramente una regla del Magdalena porque pareciera no haberlas), el que me siento obligada a continuar y transmitir a mis alumnos y alumnas. Es en la recuperación de esta relación personal, de este vínculo cuerpo a cuerpo por donde pasa, para mí, un verdadero cambio.

Mi mamá es maestra, y me contó que en la época de Perón fue sacada de su escuela en la ciudad y enviada (aparentemente por ser judía) a trabajar en el monte de una provincia argentina, Santiago del Estero. Llegaba a pie, a dedo o a lomo de mula. Tenía alumnos de todas las edades y muchos de ellos no sabían leer ni escribir. Para enseñarles a escribir, ella les tomaba la mano que sujetaba la lapicera y ambos, juntos, escribían cada letra del abecedario. Enseñaba así, mano con mano, cabeza con cabeza, y la primera cosa que sucedía era que se contagiaba con los piojos de sus niñitos y niñitas. Muchos años más tarde asistí con ella al aniversario cincuenta de su escuela de campo. Sus alumnos eran ya hombres y mujeres grandes, muchos de ellos mayores que ella. Todos la llamaban «señorita Beatriz» y se reían de la cantidad de piojos que mi mamá había «ligado» con su forma de enseñar.



Patricia Ariza durante su conferencia.
A su lado, Julia Varley

Esta es la imagen que tengo de aquella enseñanza. Esta es la imagen que busco cuando enseño, cuando aprendo.

Es en la recuperación de este cabeza con cabeza donde los embriones aprenderán no a ser libres sino (y por sobre todo) autónomos. Donde se conjurará el riesgo de que un embrión se vuelva engendro.

No encuentro la puerta

¿Cómo se entra?

Esto es divertido. No se puede entrar al Magdalena simplemente porque no hay puerta. También podría decir que no basta con ser mujer y hacer teatro para estar en este espacio Magdalena, tal vez cibernético la mayor parte del año. Hoy tenemos una página web y no una oficina con dirección postal. No obstante podría decir que una puede descubrir la manera de construirse la propia puerta de entrada.

Aquí están presentes algunas puertas que se han construido: Magdalena Pacífica, Magdalena Aotearoa, Magdalena sin Fronteras, Magdalena Segunda Generación y Magdalena Latina, Magdalena Singapur, Transit, Voix de Femmes, y tantas otras manifestaciones de una misma raíz en Argentina, Dinamarca, Nueva Zelanda, Estados Unidos, Colombia, Cuba, Filipinas, España, Italia...

En 1998 se realizó en Ayacucho, Perú, uno de los encuentros de teatro de grupo organizado por Mario Delgado y su grupo Cuatrotablas. Como siempre pasa en medio de una vorágine de actividades vimos con Julia la posibilidad de organizar una mínima reunión para presentar al Proyecto Magdalena. La hicimos a las 7 de la mañana, una hora antes de que las actividades oficiales empezaran. Hasta ese entonces yo había ya organizado un encuentro de mujeres en Buenos Aires y en Mar del Plata pero aún no había encontrado mi puerta, mi razón profunda y verdadera de por qué necesitaba estar en el Magdalena. Una vez más, al finalizar la ronda de presentación, Julia pregunta por el sueño personal. La mayoría de las mujeres allí presentes no podían hablar y sin embargo querían hacerlo. Tenían un nudo en la garganta, los ojos llenos de lágrimas, sabían con qué soñaban pero algo les impedía lograr ese pasaje a la palabra. Julia decía: «Deja a la otra ahora, luego volvemos a ti», y ellas: «No, no, ya... ya...». Supe entonces que quería trabajar para el Magdalena y con mujeres porque no deseaba ver nunca

más mujeres que lloraban y no podían hablar. No importa el llanto —esto lo aprendí con los años—, se puede hablar también llorando, pero llorar porque no se puede hablar, esto es lo que yo no quería ni quiero volver a ver. Y lo vi en esas y también en otras mujeres de diferentes países, de diferentes culturas... Allí y en otros muchos encuentros, también en Cuba.

¿Y la frontera?

Yo no quiero fronteras entre el sueño y la expresión del mismo, entre la expresión del mismo y su realización. Las mujeres nombradas acá y otras tantas anónimas, vistas y aún sin conocer, son y fueron esenciales para mí. Esenciales porque cada una a su forma y con su ejemplo me ha permitido atravesar fronteras que estaban allí puestas para mí, y a veces por mí, para ser atravesadas.

No heredo reglas. No heredo ni una moral ni una ética general. Heredo una mirada, una forma de cuidar relaciones personales, detalles, acciones mínimas, las más pequeñas y hasta aquellas que parecen absolutamente inobservadas y no esenciales, innecesarias. Heredo una responsabilidad de asumir lo que se dice. Heredo visiones de trabajo hecho en horas y años de soledad, en oficinas inventando un Proyecto Magdalena (Jill), en salas para mejorar la calidad artística de cada una (todas), en papeles como *The Open Page* (Julia, Geddy, Gilly, Maggie) para volver concreto el deseo de que la historia del teatro pase también por una reflexión activa y escrita por mano de mujer. Heredo una enseñanza de que las luchas internas pueden ser muchas, pero si el fundamento del encuentro tiene objetivos en común se sobrevive y se continúa caminando.

Estoy «adentro» del Proyecto no porque encontré ni una puerta ni porque alguien me haya invitado, sino porque necesito de este proyecto para seguir caminando mi oficio que es el teatro. Entonces, tal vez, descubriendo qué es lo esencial para mí, las fronteras se disuelven, caen los muros. La isla no es una tierra aislada porque llegaremos a caminar sobre las aguas.

Y como le dije a mis alumnos y alumnas cubanas: ojos abiertos, panza dura que el espacio es denso, para que no nos rompamos en el camino, con una acción precisa, una intención clara, metafórica y bella. Entonces nadie podrá expulsarnos de ningún lugar, de ningún teatro, de ningún paraíso.

A capella

Tasha Faye Evans

ACABO DE REGRESAR DEL FESTIVAL Magdalena sin Fronteras, en Cuba. Me siento inspirada. Rejuvenecida. Más humilde. Siempre atesoraré esta experiencia en mi corazón y espero con alegría regresar de nuevo a Cuba para reunirme con mis nuevas amigas y trabajar creativamente juntas.

No puedo describir mi experiencia de asistir a Magdalena sin Fronteras sin describir también mi impresión sobre Cuba. Nunca antes había viajado a Cuba, y mucho menos pasado dos semanas celebrando el teatro con gente tan entusiasta y creativa. Su país es un país difícil, ¡pero dentro de este país vive una cultura tan vibrante, tan talentosa y tan viva! En mi país, donde la cultura es nuestra televisión, nuestra música grabada y la ocasional excursión al bosque, el teatro es una carrera que uno lucha por mantener. Esta lucha engendra competencia, cinismo, y a causa de la falta de fondos (y quizás de pasión) un trabajo mediocre. Siento que el primer día del festival Magdalena, llegué como una vieja chiflada, pesimista respecto a que pudiera pasarla bien y albergando un resentimiento hacia el teatro y hacia todo el que lo hiciera. Por supuesto, en cuanto Roxana se paró ante todas nosotras aquella primera noche, hablando sobre su abuela, sentí a esta vieja chiflada queriendo llorar. Estaba excitada. ¿Cómo no estarlo? El entusiasmo de todo el mundo en el teatro aquella noche pudo haber levantado el techo en espera de la semana siguiente.

Al principio me sentí decepcionada con el taller que se me asignó. Mi taller fue «A capella», con la muestra Brigitte Cirila. Como la voz no es mi parte favorita en el teatro, mi

vieja chiflada se alegraba de que yo fuera desdichada. A pesar de eso, salté de la cama a las 7:30 de la mañana y soporté las primeras pocas horas de «A Capella» hasta que me di cuenta de que realmente lo estaba disfrutando. Quizás fue la misma Brigitte con su personalidad práctica y su amor por el canto. La pasé de maravillas y refresqué mi entrenamiento con una nueva apreciación para mi voz. A todas las amigas que compartieron este taller conmigo: ¡aún sigo cantando esas canciones, y quisiera que estuviéramos juntas para oír las bellas armonías!

Por supuesto, no hablo el español con la fluidez que hubiera querido, pero asistí a cada conferencia con un hambre voraz de saber todo sobre Cuba, América Latina y el teatro. Siempre tendré un lugar especial en mi corazón para Ale, mi traductor, quien con paciencia y sentido del humor hizo todo lo que pudo para verter al inglés todo lo que pasaba en el escenario, durante una conferencia, en un bar. ¡La próxima vez que regrese a Cuba hablaré español como si fuera mi canción favorita!

A pesar de mi inglés, para mí fue muy interesante asistir a las conferencias. Hay una historia común sobre las mujeres y el teatro en todo el mundo. (Hay también una historia común sobre los pueblos indígenas que están desalojados, invisibles, y bajo la amenaza de gobiernos hostiles, pero quizás ese sea otro artículo). La situación de la mujer en América Latina es más difícil que aquí en Canadá. Hay un fuerte muro construido dentro de su cultura que sólo puede ser más difícil de penetrar que el muro que existe en el mundo occidental. Mientras estaba en Santa Clara leía las memorias de Isabel Allende y ella

Nakasone, de Voix Poliphonique, con la actriz y maestra Brigitte Cirila



escribía acerca de sus discusiones con su abuelo sobre el feminismo. Su abuelo se reía de la propia idea de feminismo porque parecía absurdo ponerle nombre a algo tan irrelevante. Yo estaba orgullosa de Roxana por todo el trabajo que hizo para llevar Magdalena sin Fronteras a su país y abrir foros para que estas discusiones tuvieran lugar. Estaba también orgullosa de todos los hombres que estaban allí para escuchar. Es importante, llamémosle feminismo o no, que las mujeres conozcan su poder, su inteligencia y su libertad para escribir sus propias obras, producir su propio trabajo y participar libremente en un teatro de la manera que ellas deseen.

Desde luego, para mí lo más relevante del Festival Magdalena sin Fronteras fue encontrarme con Ana Correa y conocer su obra! Bajo el sol poniente, en el patio del Museo de Artes Decorativas, vi a Ana Correa representar a Rosa Cuchillo. ¡¿Cómo podría yo sentirme de nuevo como una vieja chiflada?! En Canadá, nuestra cultura indígena está luchando por salir de la vergüenza de ser indígena. Luchamos contra la apropiación de nuestra cultura y cientos de años de silencio. No puedo expresar hasta qué punto la integridad, el talento y la pasión de Ana Correa me han inspirado para seguir las sabias palabras de Patricia Ariza. Resistir. Persistir. Tiempo. Ana Correa representa una mujer que no será silenciada, una mujer que está dedicada a su oficio y que nos hará reír y llorar acerca de la vida. Todos ingredientes de un teatro perfecto.

Escribo mis impresiones para ustedes mientras estoy sentada en mi despacho en Vancouver, Canadá. Está soleado, pero la temperatura es de 10 grados; tengo puestos dos pares de medias, dos suéteres y estoy sorbiendo té caliente. En mi interior, sin embargo, siento a Cuba implantada en mi corazón. Oigo su música. Me recuerdo cantando y bailando con ustedes hasta las cuatro de la mañana. Pero, sobre todo, recuerdo cómo mi propio amor por el teatro se reflejaba en sus rostros. Magdalena sin Fronteras fue una experiencia maravillosa, y desde entonces he sentado a mi vieja chiflada, le he dado una taza de té y le he dicho: ¡voy a resistir y voy a persistir!

¡Gracias por el tiempo!

Traducción del inglés: Freddy Artiles.



Imágenes del taller «A capella», impartido por Brigitte Cirila

Magdalena sin Fronteras

La directora santiaguera Nora Hamze, presente en el Magdalena sin Fronteras, entregó a nuestra redacción el siguiente artículo. Deseamos que sus valoraciones, vertidas alrededor de dos personajes femeninos claves de la dramaturgia insular, testimonien otros derroteros de la labor investigadora de las mujeres cubanas teatristas.

Electra y Luz Marina: dos momentos y un conflicto

Nora Hamze



Graziella Pogolotti, Joel Sáez y Julia Varley

INDAGAR EN ESTOS PERSONAJES PERMITE apreciar los valores que cada una de las heroínas tributa a la dramaturgia cubana, en obras que constituyen momentos cumbres de nuestro teatro y entre los que se establece una aproximación intertextual, que se enuncia a partir de elementos claves como el tema, la visión ideológica de los personajes, el absurdo y la alusión al momento histórico-social, reforzado por los procedimientos escénicos de los directores en el lenguaje de la representación.

Virgilio Piñera acudía al absurdo como única manera de asumir la realidad, de evadirla a través de una deformación paradójica «y no tanto la evadía como le hacía resistencia...»,¹ según confiesa el propio autor. De ahí la presencia en todas su producción dramática del humor negro, la ironía, la burla y la sátira para sortear la crisis del sistema social que refleja a través de sus personajes.

Electra Garrigó fue escrita en 1941 en el período prerrevolucionario y representada por primera vez en 1948. *Electra* es el personaje que rectora la vida de todos, cuyos «designios» marcan el eje de la pieza con todas las intrigas que por consecuencia se maquinan. A partir del mito helénico como modelo, Piñera logra una síntesis de la idiosincrasia cubana dentro de una estructura textual clásica, en la que reduce el mito griego al nivel del choteo criollo.

Aire frío, escrita en 1958, en la etapa de recrudescidas luchas insurreccionales, fue entrenada en 1962. Es el drama de la clase media cubana con sus conflictos psicológicos y sociales, condicionada por la falta de perspectivas de una familia negada a proletarizarse. Los personajes son absorbidos por la incompreensión y la deshumanización de sus propios valores como entes sociales y en *Luz Marina* es en quien único se evidencia un espíritu de lucha interna por alcanzar sus objetivos.

Aunque fueron escritas en contextos sociales diferentes, en las dos obras hay una convergencia transtextual en torno a los conflictos socio-familiares, que se traduce en la desintegración familiar guiada por *Electra* como personaje central y en la lucha contra la incomunicación entre los miembros de la familia con *Luz Marina* como elemento activo.

A partir de lo que sugieren o proponen estos textos, los personajes de referencia han sido redimensionados en virtud de los procedimientos de dirección y la dramaturgia actoral, para completarnos una visión de los grandes temas, como el amor, el poder y la muerte.

Electra está permeada de la frustración social de esos años, sin ser derrotista. Es la hija inflexible y amarga que arrastra a su madre al crimen. Como ella misma declara, ve en la vida sólo hechos. A partir de una actitud rebelde y transgresora decide la conducta y las acciones de cada uno

de sus familiares. Vence, pero queda anulada como ser social. No alberga ninguna esperanza y por eso después de lograr su objetivo, se sentencia al sepulcro de su casa.

Luz Marina en cambio, considera que en la unificación de la familia radica la salvación y el progreso de los Romaguera y aunque fracasa en su intento, clama por la necesaria solidaridad humana. No tiene conciencia de que la problemática por la que atraviesan, es una consecuencia de la desestabilización económica y socio política de la sociedad; no obstante, se niega a vivir de un pasado ilusorio y arremete contra sus patrones morales, al lanzarse a la calle a buscar un marido que finalmente encuentra, a pesar de la quiebra moral que provoca su decisión en la familia por tratarse de un guagüero.

Luz Marina exhibe también una actitud rebelde que se expresa en la capacidad de transformar su vida, de irse por encima de los demás, aun cuando no se percató de que la atmósfera asfixiante sólo se aplacaría con cambios sociales y no con un ventilador. Pero a pesar de esta miopía se da cuenta de que vive en una sociedad perdida y que para ellos no hay salvación. Lo expresa muy claro cuando dice: «¿Y a mí qué me importa si el Mulato subió y el Lindo bajó? Para lo que van a darme. (Pausa.) Los presidentes entran y salen y nosotros seguimos comiendo tierra».²

Sin embargo, no es capaz de tomar partido y rebelarse, pues el marco estrecho y sin perspectivas en que se desenvuelve la conduce a tratar de liberarse de sus conflictos internos, a través de sus aspiraciones materiales, como única vía de calmar su disnea física y moral.

Luz Marina es diferente al resto de los personajes de la pieza, concebidos como tipos, que simbolizan individuos genéricos de la sociedad que los ha engendrado, creados sobre la base de la indiferenciación y sin evolución a pesar del paso del tiempo; por lo que resultan notorias las cualidades que le conceden preeminencia a esta heroína piñeriana.

Electra sólo concibe la posibilidad de autodestruirse. Alcanza su propósito, pero no alberga para ella ninguna esperanza. Es un personaje que posee la fuerza de un héroe trágico. Como Luz Marina tiene conflictos y limitaciones muy poderosas que la enclaustran, pues la sicología social de estos dos personajes convergen en un aspecto tan preciso y determinante como el individualismo. Están siempre rondados por la inminencia de la muerte y el horror ante el futuro. Se agarran a la vida sin fuerzas suficientes y acechadas por el presentimiento de la muerte social que se aproxima. Por eso se aferran a sus absurdas obsesiones, Electra a la venganza y Luz Marina al ventilador; sólo a través de ellas otorgan sentido a sus vidas.

Sus actitudes son existencialistas, pues están dominadas por continuas sensaciones de ansiedad, frustración y miedo. Se mueven en un círculo cerrado, a partir de cuyas perspectivas podemos percibir sus puntos de vista sobre el mundo, equivalentes a la visión del propio autor. Estas heroínas están condenadas y tienen como única opción el mundo adverso que se ha creado.

Electra vocifera: «He ahí mi puerta, la puerta de no partir».³ Luz Marina medita: «Me pasa la vida buscando

una salida, una puerta, un puente. Debe haberla, pero nosotros no acertamos nunca descubrirla».⁴

El estado crítico existencial se acentúa en ambas por el espacio único que habitan y porque se desvinculan del exterior. Electra su casa y Luz Marina su casa idéntica en dieciocho años. La concepción existencial en los dos casos refuerza la trascendencia de estos personajes, pues se establece una relación dialéctica con el fenómeno ideológico, ya que sus manifestaciones implican una consecuencia ideológica y no solamente cuestionamientos psicológicos y sociológicos.

Tanto Electra como Luz Marina están permeadas del absurdo que caracteriza la obra de Piñera como estética.

Electra Garrigó, sin ser una pieza de teatro del absurdo, contiene elementos que sí lo son, a pesar de su argumento con progresión dramática y lineal hacia el desenlace. El discurso por momentos se dispara y pierde su sentido en el contexto.

Con *Aire frío* ocurre algo similar. Sin ser tampoco un teatro del absurdo, resulta absurdo en virtud de la situación en que se mueven los personajes, tan razonables pero tan irreflexivos, siempre buscando a ciegas un sentido que se les escurre.

Existe otra dimensión en la obra, pues uno de los problemas de los Romaguera, donde se resume la típica familia republicana, es que el tiempo pasa y no pasa nada. Como expresa Virgilio en el prólogo a su *Teatro completo*, «es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace». Es decir, que en su fábula se suceden circunstancias que no llegan a ningún fin.

La absurdidad de Luz Marina queda al descubierto cuando corre por toda la casa detrás de las cucarachas como si se tratara de fantasmas que quieren devorarla y se mueren de risa al oír hablar de las gallinas. En *Electra* cuando dice: «Yo, en cambio, soñé anoche que una yegua asesinaba a su semental dándole a oler un perfume chino... me gustaría ser una yegua para sentarme en mi palco de la ópera dándome aire lentamente con un enorme abanico de plumas.»⁵

Son *Electra* y *Luz Marina* quienes impulsan el conflicto a lo largo de la estructura compositiva de estas obras y aún con sus limitaciones, son las más lúcidas en relación con ese universo exterior, divorciado de la acción de la pieza, a pesar de que en ellas no habitan valores estables, e ignoren cuál es la senda que deben seguir.

La elección de *Electra Garrigó* y *Aire frío* para ser llevadas a escena, ha estado siempre regida por la certidumbre de adentrarse en la riqueza de matices de protagonistas que no envejecen con el paso del tiempo, pues más que mujeres son símbolos erigidos sobre la base de los conflictos humanos y los sentimientos encontrados que se generan para sobrevivir en un medio adverso.

En noviembre de 1962 en el teatro Las Máscaras⁶ se hace el estreno mundial de *Aire frío*, bajo la dirección de Humberto Arenal y con Verónica Lynn como Luz Marina, «con un trabajo excelente, paradigmático» según refiere el director, quien cinco años después haría un nuevo montaje, pero esta vez con el Taller Dramático,⁷ con la



Azul es el humo de la guerra,
de la maestra Geddy Aniksdal



La maestra Graciela Rodríguez

actuación de Lilliam Llerena en el personaje de referencia.

Arenal ya había dirigido otras obras de Virgilio en Cuba y en Estados Unidos, por lo que el autor le entrega *Aire frío* diciéndole: «Tú entiendes mi teatro, tú entiendes mi mundo». ⁸ En este caso Virgilio lo escogió y él escogió su reparto.

La utilización de procedimientos escénicos diferentes en los dos montajes fueron determinantes para la concepción de las puestas y la caracterización de los personajes. Humberto declara que en el primer montaje de *Aire frío* utilizó el método stanislavskiano que había estudiado en Estados Unidos y estaba muy imbuido de él. Que había que comprender muy bien esos personajes tan ricos psicológicamente, y él, que se había conocido a sí mismo a través del psicoanálisis, encontró que en la obra también estaba el patrón de su familia. Optó entonces por aplicarlo como procedimiento en su montaje, ya que, hasta cierto punto, eso es stanislavskiano.

Relata cuán difícil resultó para Virgilio aceptar que analizara los personajes con métodos psicoanalistas... que él detestaba; sin embargo, por la eficacia le dijo luego que había logrado reconciliarlo con el psicoanálisis.

Con estas premisas navegaron en el subconsciente de los personajes con muy buenos resultados, dada la pericia y la capacidad del elenco, aun cuando algunos no entendían por qué tratarlos de esa manera.

Verónica Lynn, quien logró una interpretación magistral, a criterio del director y de todos los que pudieron disfrutar su actuación comenta:

Con Luz Marina tenía muchas vivencias, estaba cerca de mi experiencia, de mi familia, de mi medio social. Conozco esa etapa de la vida cubana porque la viví... y la viví con los mismos agobios de ella, buscando un aire económico... pero en 1962 ya había vivido también el triunfo revolucionario con la transformaciones sociales y las nuevas perspectivas para la mujer cubana que tiene por delante otro camino... por eso pude enjuiciarla desde otra postura. ⁹

Este personaje que interpretara hace más de cuarenta años, por su dimensión y riqueza, ha quedado como parte de ella misma, no ha podido despojarse de su recuerdo, según expresa.

En este primer montaje el director enfatiza el medio ambiente que envuelve a los personajes. Insiste en el sofocante calor del trópico y el sofocante calor de la vida agravada por el trópico, a partir del calor de Luz Marina como símbolo.

En la segunda puesta en escena (1967) ya Arenal había vivido intensamente el proceso revolucionario con todas las contradicciones de esos primeros años. Y en el plano teatral, había recibido la influencia de Brecht. Partía de otro elenco con Lilliam Llerena en una Luz Marina que tenía muy poco que ver con la de Verónica, aunque también con una magnífica interpretación (según el director). Aquí, dice, hizo una fusión entre psicoanálisis, Stanislavski y

Brecht, pero con una conciencia mayor de que, además de la influencia del medio inmediato y familiar, el medio sociopolítico forma y deforma al ser humano.

Estima que también era un elenco de primera línea. Pudo reconsiderar algunos aspectos e indagó en cuestiones de la sociedad, profundizando más en este sentido, ya que al hombre de 1967-68 tenía que hablarle con una puesta diferente a la de 1962.

Según refiere, en ambas Luz Marina estuvo defendida con mucha pasión. Las actrices descubrieron toda la complejidad y riqueza que propone el autor y sumaron las que sus vivencias, ingenio y apreciación sobre el contexto y los acontecimientos, infunden a este personaje paradigmático en el teatro piñeriano.

El más reciente montaje de *Electra Garrigó* en 2001, bajo la rectoría de Raúl Martín, es un excelente material sobre la importancia y determinación de los procedimientos de dirección en el tratamiento de la obra y del personaje de Electra a partir de la formulación del autor.

Raúl Martín se apropia de esta pieza con originalidad y honorable irreverencia, imprimiendo un tono muy cubano y contemporáneo, a través de elementos como la música y la tipología de los personajes y el tratamiento del tema. Electra como símbolo de la lucha por el poder, capaz de todo por poseerlo, responde a la visión de Virgilio de lo que estaba sucediendo en Cuba hacia los años cuarenta del pasado siglo. Por eso no existe una mirada femenina al personaje, se va por encima del sexo, pudiera ser hombre o mujer.

Gilda Bello asimila los duros códigos de este personaje que siente que dentro de ella hay una revolución, que se está cuestionando siempre qué sucede y adónde va, hasta que se percata de que hay que cambiar las cosas y escoge un camino que sabe la condena al enclaustramiento. Por eso la construye a partir de la sobriedad pero con una energía interna y una furia terribles.

Sobre esto comenta:

La hice sacando mucha fuerza, pero a partir de la contención, conteniéndolo todo... Y fue muy complicado, porque tenía pocos movimientos, se movía casi por temblores... el resto de los personajes respondían a caracterizaciones hacia afuera, entonces decidí trabajar hacia adentro, midiéndolo todo, reaccionando a todo. Esa fue mi estrategia.¹⁰

En esta puesta afloraron otros rasgos negativos de la personalidad de esa Electra calculadora, zorra, testaruda, que contrastan con su aspecto humano, al ser la única que ama sinceramente a su hermano y lo conmina a huir de ese lugar embrujado, aunque utiliza métodos inescrupulosos para triunfar. Lucha contra la hipocresía y lo viejo; reta a las erinnias, a la luz. Manipula a todos para salir de ellos y quedarse sola, pero lo hace con la conciencia de que en un ambiente como ese, debe mover las cosas con maldad. Está concebida como la *locura del poder*, pero logra transformar su entorno.

Este montaje nos lleva a través de Electra a una lectura dura y cruel, pero tan contemporánea como lo es la lucha por el poder, uno de los males más acuciantes en el que se resume el principal conflicto del mundo de hoy. Y esta familia tan bien estructurada por Virgilio, se asemeja a los reinos de la Antigua Roma y de las sociedades modernas, con sus grandes y pequeñas cortes donde se urden las intrigas de este tiempo.

Heroínas condenadas, cuya única opción es el mundo adverso que se han creado, Electra y Luz Marina, más allá del género, han pasado a ser robustos símbolos que trascienden los momentos históricos que inspiraron estas piezas. Ellas expresan una dimensión superior, donde forcejean la falsedad de los preceptos éticos, la crisis de valores y la incapacidad de subsistencia en sociedades decadentes acechadas por el fracaso.

NOTAS

- 1 Virgilio Piñera: «Piñera teatral», prólogo a *Teatro completo*, Ediciones R, La Habana, 1960, p. 28.
- 2 Virgilio Piñera: *Aire frío*, en ib., p. 346.
- 3 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en ib., p. 83.
- 4 Virgilio Piñera: *Aire frío*, en ib., p. 336.
- 5 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en ib., p. 45-46.
- 6 Pequeño teatro que dirigía Rine Leal, sin elenco fijo, en Ave. Ira entre A y B, Vedado.
- 7 Grupo de teatro que dirigía Gilda Hernández en la sala El Sótano.
- 8 Todas las referencias sobre Humberto Arenal y sus montajes responden a una entrevista de la autora el 20 de julio de 2004.
- 9 Entrevista a Verónica Lynn, el 29 de abril de 2004.
- 10 Entrevista a Gilda Bello, el 16 de julio de 2004.

Magdalena sin Fronteras



Triángulo vital

Oswaldo Cano

DE UN TIEMPO A ESTA PARTE AMADO DEL Pino ha acaparado la atención de la crítica, ha ganado varios concursos, incentivado la polémica y sobre todo ha ido sumando estrenos. El más reciente de ellos es *Triángulo*, texto llevado a las tablas –en calidad de estreno absoluto– por la tropa de Vi-Tal Teatro que dirige Alejandro Palomino. En *Triángulo* del Pino retorna a temas, personajes, ambientes y aspiraciones presentes en su obra anterior; sólo que aquí ha introducido variaciones en su modo habitual de organizar el relato teatral. De tal modo que si bien es cierto que resultaría prematuro aventurarse a señalar el umbral de una ruptura, de un cambio de signo estético en su obra; también lo es que con la más reciente de sus producciones se adentra en un camino, hasta ahora no transitado por él, que lo conduce a un acercamiento, palpable y acertado, a técnicas y a lineamientos estéticos de vanguardia.

Si en *Tren hacia la dicha*, *El zapato sucio* y *Penumbra en el noveno cuarto*, a pesar de la importancia de lo que subyace en el plano subtextual, resulta relativamente fácil seguir el hilo de la historia, en *Triángulo* no ocurre así. En esta última, al igual que en sus antecesoras, durante los intercambios entre los personajes es perceptible una fuerte carga emotiva, son constantes las referencias a sus propias biografías que van sembrando pistas, enrumbando al receptor. No obstante, en *Triángulo* el esfuerzo de este deberá ser mayor, debido a que el autor nos obliga a un pesquisaje incesante, a ir armando, reordenando informaciones dispersas, veladas confesiones, disimuladas evidencias, para atrapar el sentido del acontecer. Gracias

a las revelaciones de los protagonistas vamos conociendo jalones, retazos de sus vidas, fragmentos que atestiguan que el autor no está interesado en urdir una trama detallada y explícita. Por el contrario, su propósito es convidarnos a armar un visceral e intenso rompecabezas. Si en *El zapato sucio* el autor enhebra una historia mucho más lineal y cómoda que es atravesada por dos inquietantes delirios, *Triángulo* lo concibe como un delirio en medio del cual asoma, de cuando en cuando, la lógica de cada día.

El fragmento, lo inacabado, adquieren una importancia capital en *Triángulo*. Barajando, intercalando tales fragmentos, el dramaturgo elabora una historia descentrada, deliberadamente deshilvanada, pero sin lugar a dudas reconocible, actual y aguda. Las informaciones suministradas por los personajes, quienes a través de sus confesiones nos van enterando de la naturaleza de sus propios dramas, están enmascaradas tras una bien urdida maraña de refranes, cuartetas, estribillos musicales, rondas infantiles y otras fintas. Todo ello va conformando el sabroso tejido de una pieza cuya riqueza intertextual es uno de los principales pilares que la sostienen. Textos de los poetas Lucas Buchillón, Pablo Díaz, Volpino Rodríguez, Chanito Isidrón, Mariscal Grandal, Víctor Hugo y el propio del Pino, también son utilizados por el autor. Es así como este va conformando un pastiche ora alegre, ora dramático. En él tres criaturas –como los elefantes de la recurrente y gráfica canción– tratan de sostenerse en precario y absurdo equilibrio sobre la frágil tela de una araña. Tres personajes que se



debaten, cada uno de ellos, en medio de una situación límite. Lo que los mantiene lúcidos o sobrios o los sostiene, es una débil cuerda que puede quebrarse en cualquier momento.

No es la novedad estructural, la audacia formal o la capacidad para suscitar imágenes lo que impacta en la obra dramática de Amado del Pino. En la producción de este autor lo que realmente atrae, atrapa, convida, es el osado reflejo de nuestra realidad, la urgencia de los argumentos de sus personajes, la palpable humanidad de sus criaturas, la capacidad de poner en una balanza, con valentía y franqueza, los pro y los contra de nuestro proyecto social; lo cual dota al receptor de argumentos, lo invita de este modo a reflexionar, a tomar partido, a sacar conclusiones propias.

De todas sus piezas la más audaz, desde la perspectiva formal, es sin duda *Triángulo*. Este texto guarda estrecha relación con la estética posmoderna. Su deliberada opacidad; el sabroso juego intertextual que se entabla en ella; la existencia de personajes que se dibujan y desdibujan constantemente, de cuyas biografías alcanzamos a conocer muy poco, que recuerdan más los bocetos de un pintor que la figura definitiva; el carácter fragmentario, disperso, del acontecer; la coincidencia, en un plano de igualdad, de referentes tanto de la vertiente culta como de la popular; la impugnación de las nociones de totalidad y coherencia; la discontinuidad del relato; la renuncia a la metanarración... son algunas de las razones que sustentan este criterio.

En *Triángulo*, Miriam, Pablo y Cuquito coinciden en plena madrugada en un parque habanero. La funeraria de Calzada y K, en el Vedado, la Oficina de Intereses de los Estados Unidos y el mar, son los tres vértices de este parque triangular; pero son también tres signos de la evasión, la fuga y la muerte. En otras palabras: en nuestra tradición teatral son sitios en los cuales, recurrentemente, han buscado refugio los desesperados. Miriam devela otra de las claves de esta obra cuando afirma: «En este país no tenemos petróleo ni naves espaciales, pero sí la lengua suelta, confianza... Una cuenta la vida y milagros en una parada de guagua. Y eso alivia». Resulta

que en *Triángulo* estos tres extraños se abren confesando —a ratos velada, a ratos llanamente— sus intimidades más ocultas gracias a esa inveterada costumbre nuestra de convertir los sitios más insólitos en sillón de sicoanalista o, mejor aún, en eficaz terapia grupal.

Todo ello es realizado, llevado adelante, por tres personajes que participan en un juego cuyas reglas ellos dominan perfectamente, pero que nosotros debemos ir descubriendo paso a paso. El juego es la pauta que vertebra *Triángulo*. Es gracias a él que los personajes se conocen, se relajan, se sinceran mutuamente y deslizan entonces sus confesiones. Lo que sostiene la atención, amén del mencionado sentido lúdico de un texto que apela constantemente a nuestra sensibilidad, es la constatación de que nos refleja a nosotros, los cubanos de aquí y de ahora. En este sentido su parentesco con sus antecesoras es palpable. En *Triángulo* del Pino retorna a las criaturas batalladoras y descontentas que luchan a brazo partido con la vida aun cuando esta no les da tregua.

Los sucesos se verifican en el lapso de una madrugada. El encuentro entre los personajes es breve. Puede que no vuelvan a verse, que no coincidan jamás. Ellos son extraños entre sí y es precisamente por esta razón que se sinceran exponiendo sus debilidades y sus certezas. El amanecer los separará. La noche, momento proclive al susurro y la complicidad, los arrastra. Tal y como ocurre en *La señorita Julia*, con el alba todo retornará a su habitual cauce. Durante esta agitada madrugada hemos oído hablar de soledades, alcoholismo, muertes, precariedades, rezagos machistas, personas sin hogar, desarraigos, castraciones, espejismos, vicios, bajezas humanas, fracasos... Todo ello de un modo escueto, velado, parabólico, en clave. A lo que nos enfrentamos, lo que podemos apresar, es apenas la punta de un iceberg que, aunque no vemos en su totalidad, podemos imaginar perfectamente porque el material con que está conformado no es otro que nuestra propia realidad.

Es visible el carácter confesional de la obra de Amado del Pino. De *Tren hacia la dicha* a *Triángulo* asistimos a la revelación de las verdades más íntimas de un grupo de personajes que nos resultan cercanos, creíbles, reales y, por supuesto, contemporáneos. Es por esa razón que el lenguaje es el mecanismo comunicativo más importante de cuantos utiliza el autor. Gracias a él le es posible explorar el universo del hombre común, del cubano de a pie, en plena batalla por su realización personal, en medio de un cosmos cambiante e incluso inestable. Con su auxilio el dramaturgo se ha acercado a grupos humanos diferentes y ha hallado, en cada uno de ellos, esencias, contradicciones, gustos, tabúes, frustraciones... En el lenguaje de sus piezas es apreciable una mezcla de poesía y coloquialismo, de ternura y crudeza, de corrección idiomática y jerga callejera. Estas antinomias dotan el discurso de sabrosos contrastes que sostienen un equilibrado pulseo capaz de mantener alerta al espectador, pero que aun así lo sorprende cuando salta la liebre del charraquillo, de los «piropos sangrientos», de las voces callejeras, la sintaxis campesina, el refranero, los fragmentos de guarachas o boleros, las referencias a la charada...

El valor dramático de las réplicas es innegable. Los personajes no merodean ni dan vueltas en redondo. Cada parlamento ayuda a impulsar la acción hacia adelante, contribuye a atrapar al receptor, dialogando con su sensibilidad y sus circunstancias sin rodeos, pero con vuelo, de modo directo, nítido, transparente, pero al mismo tiempo con un nivel de elaboración y una carga poética realmente inusuales en nuestro contexto. Gracias al lenguaje son palpables las diferencias entre los personajes provenientes del ámbito rural y los ciudadanos. Unos y otros están dotados de esa sabiduría esencial que poseen los hombres y mujeres de nuestros campos y ciudades. Su forma de hablar es sentenciosa, ocurrente, chispeante; pero siempre existe una definición, un grupo de asociaciones y experiencias que los distinguen. Este es otro acierto del autor. Y es que en este plano coinciden el habla cruda, recta, diáfana, que acopla perfectamente con los contextos en que se desarrollan la acción y la situación dramática, con la profundidad filosófica y la elaboración poética, conviviendo incluso en perfecta y extraña armonía el dramatismo y la jocosidad.

Si algo moviliza, preocupa, a Amado del Pino, es el hombre en perenne batalla por su realización, por abrazar la escurridiza y traviesa felicidad. Esa es la fuerza que impulsa al Recién Casado y al resto de los pasajeros de *Tren hacia la dicha*. Ese es el punto de mira de Viejo y Muchacho, protagonistas de *El zapato sucio*. Para Pepe, Tati, Lázaro o Renato, personajes de *Penumbra en el noveno cuarto*, resulta un anhelo, una meta inaplazable. Miriam, Pablo y Cuquito, las tres criaturas de *Triángulo*, tratan afanosamente de conquistarla. Mas para cada uno de ellos esta codiciada quimera está asociada a algo diferente. Eso sí, la estabilidad familiar resulta el anhelo común de todos estos personajes. Conseguir tal cosa es, en todos los casos, sinónimo de plenitud y sosiego. No obstante, el camino para su consecución difiere de unos a otros. Para algunos es el acarreo de bienes materiales, para otros, fundar una familia, ahuyentar la soledad, engendrar hijos. El hecho de

poseer un objetivo común los iguala. Las vías escogidas para acceder a él los diferencia. El autor insiste sobre un mismo y crucial problema, pero lo hace desde ángulos diferentes. Tal parece que intenta agotar todas las posibilidades. Al hacerlo se desentiende de lo trivial y pintoresco para, sin renunciar al sabroso «color local», hablar de temas y problemas universales.

Una visible brecha atraviesa la obra dramática de Amado del Pino. Si en una obra inicial como *Tren hacia la dicha*, la felicidad es algo no sólo apetecible, sino también posible e incluso cercano; en el resto de su teatro aun cuando sigue siendo –como ya había apuntado– el propósito central que anima a sus criaturas, el camino hacia ella es mucho más escabroso. No obstante, y pese a los golpes que les dé la vida, sus personajes se aferran a ella, ni la depresión ni la neurosis consiguen derrotarlos, sino que mantienen vivas sus ilusiones y esperanzas. La soledad puede acosarlos, vapulearlos, pero la carencia de compañía, lejos de hacer claudicar a sus protagonistas, los impulsa a buscar cómo ahuyentarla. Las drogas y el alcohol son otros de los monstruos que los asedian. Ellos les dan pelea, los utilizan como paliativos, compañía, refugio y «combustible» para incentivar la alegría; pero –sobre todo en *El zapato sucio*– son vistos como la causa de muchos de los contratiempos y sinsabores que deben afrontar. La familia, la solidaridad humana, la pareja y la franqueza emergen como sólido sostén, aliados incondicionales en su porfía contra las adversidades. Sostén que en ocasiones proviene de la mano de personas comúnmente rechazadas y en los sitios más inesperados. Lo «alto» y lo «bajo», lo culto y lo popular, conviven en sus piezas, donde lo cubano esencial e intransferible salta a la vista constantemente. No por casualidad su diálogo con la escena es sistemático y expedito.

Muchas de estas razones fueron tenidas en cuenta por Alejandro Palomino a la hora de encarar el montaje de *Triángulo* con la tropa de Vi-Tal Teatro. La puesta en escena de Palomino se centra en el trabajo con los actores. Hacer que estos no sólo interioricen los conflictos que estremecen a las criaturas que encarnan, sino también que sean capaces de transmitirlos con adecuadas dosis de contención e intensidad, es uno de sus presupuestos fundamentales. En este sentido no hay duda de que ha dado en el blanco. El montaje es parco en imágenes, prácticamente renuncia a la escenografía; las atmósferas creadas o sugeridas provienen más de los estados de ánimo concebidos por los intérpretes, de sus posturas e interrelación, que de las luces, la banda sonora o el uso del color. Con *Triángulo* Palomino propone un espectáculo franco, sincero, que juega limpio con el espectador, que no le escamotea nada; sino que, por el contrario, lo invita a develar el sentido oculto de cada frase, a deshacer las trampas tendidas por el dramaturgo, a reconocerse en estos tres seres.

Un banco, un baúl, un sillón, un rectángulo de tela roja y algún que otro elemento acompañan a los actores sobre el escenario. Ellos ayudan a configurar un espacio deliberadamente impreciso, cambiante, casi fantasmagórico, como corresponde a los fabulados en

Tren hacia la dicha, Teatros de Orilé





Triángulo, Vi-Tal Teatro

medio del sueño o el delirio. El valor semiótico de estos elementos es notable. El baúl se transforma en mesa, lecho, púlpito, ataúd, maquinaria o bote, según las demandas del acontecer. En la última de sus asociaciones sirve incluso para construir la imagen de mayor impacto del espectáculo. Me refiero al momento en que Pablo y Cuquito remedan a los Juanes, mientras que Miriam, ataviada con una manta amarilla y en una pose evocadora, es equiparada con la patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad. Esta es la imagen final del espectáculo. Con ella el director aporta una lectura personal que emparenta *Triángulo* con *Penumbra*... En tanto que el rectángulo de tela roja sugiere una capa, un avión, la tarima de un vendedor ambulante, entre otras cosas. El sillón es también silla de ruedas, mobiliario —ora de la funeraria, ora de la casa que tanto anhela Miriam. El propio director y Yoan Palomino concibieron esta minimalista pero eficaz escenografía que tiene en su funcionalidad y su capacidad de sugerencia sus dos pilares fundamentales.

La selección musical realizada por Michel Labarta cuenta como mérito innegable con el hecho de concebir una banda sonora que no sólo sirve de apoyo, sostén o subrayado, sino que recurre a la memoria colectiva, apela a la sensibilidad de una nación. Canciones antológicas, boleros inolvidables, voces que clasifican entre lo mejor de la cancionística cubana, coinciden aquí. De este modo Labarta dota el espectáculo de un discurso sonoro que acopla perfectamente con las esencias populares del texto, con su afán de hurgar en el gusto del hombre común y con su vocación retozona y memoriosa.

Los vestuarios, diseñados por los propios miembros de Vi-Tal Teatro, son eclécticos y en cierto modo contradictorios. Mientras Pablo y Cuquito portan atuendos tan cotidianos que los igualan a los asistentes a la platea, con Miriam no ocurre así. El suyo guarda estrecha relación con el carácter semiótico de los elementos escenográficos utilizados. Dicho de otro modo: un vestido de novia o un traje de noche son capaces de aportar lecturas y asociaciones diversas, cosa esta que no ocurre con la vestimenta de sus compañeros.

En los actores descansa casi por completo el peso del espectáculo. A ellos les es confiada la tarea de llevar adelante, con claridad y limpieza, una obra cuya estructura

trazada abre brechas, establece paréntesis en la historia particular de cada uno de los personajes. El elenco de Vi-Tal Teatro sale airoso de la compleja encomienda. En él se destaca Chino Juan, quien acomete con una mezcla de gracia y dramatismo el difícil rol de Cuquito. Un coherente trabajo corporal en el cual las posturas, el rigor del entrenamiento, la indagación en el particular mundo interior del personaje, las bien mezcladas transiciones — sobre todo al asumir una individualidad en la que coinciden la travesura y el simulacro como disfraz que escamotea su verdadero rostro y los desgarramientos propios de un hombre ubicado frente a una difícil encrucijada—, la búsqueda de una entonación y un ritmo de elocución peculiar que, sin pactar con la caricatura, nos remite a la procedencia rural de esta criatura, junto a la sinceridad y la carga emotiva, hacen que su desempeño sea digno de encomio. Nora Elena Rodríguez aporta fuerza, dramatismo, a ratos candor y una pizca de coquetería a un personaje con el cual se siente comprometida y al que defiende vigorosamente. Carlos Treto va de la confesión al recogimiento, trabaja las transiciones, tiene su mejor momento cuando refiere su historia familiar y alerta sobre las trampas que le tendió el alcohol, pone de relieve las contradicciones de Pablo y termina por regalarnos otra labor meritoria.

Con el estreno de *Triángulo Amado del Pino* ¿concluye? una saga iniciada con *El zapato sucio* y continuada con *Penumbra en el noveno cuarto*. En la más reciente de estas piezas desdeña lo obvio y nos convida a reconstruir una historia deliberadamente descentrada a partir de pistas, fragmentos, jirones... Apela a la lógica del delirio y, ¿por qué no?, del video clip, para colocarnos frente a un espejo cuyo reflejo no siempre es grato, pero sí sincero. Se aventura en un terreno hasta entonces no frecuentado por él al estructurar esta pieza siguiendo las pautas de la posmodernidad y regresa a sus obsesiones para mostrárnoslas desde otros ángulos, nos la hace ver desde otras perspectivas. Alejandro Palomino y la tropa de Vi-Tal Teatro se sumergen en las aguas de este *Triángulo* y demuestran ser buenos nadadores. Tanto el autor del texto como los hacedores del espectáculo nos regalan uno de esos momentos a la par gratos y necesarios donde la enjundia de lo cubano brota insistente y deliciosamente.

Obbá

Eugenio Hernández Espinosa

Lo único que el hombre tiene es su conocimiento.
(Proverbio yorubá)

del Premio Nacional de Teatro 2005
a Eugenio Hernández Espinosa, se corona al fin a una de las más
singulares figuras de la dramaturgia y las tablas cubanas.

sanguíneo y cultural del mestizaje antillano, desde
que en 1967 irrumpiera en la escena profesional con el estreno
de María Antonia, extraordinario suceso teatral que
protagonizaron el Taller Dramático y el Conjunto Folclórico
Nacional, bajo la dirección del maestro Roberto Blanco, hasta el
reciente estreno de Quiquiribú Mandinga por Teatro Cimarrón,
desconcertante pieza con elementos de teatro del absurdo que
habrá de marcar sus propios derroteros en su vasta creación, el
Negro Grande del teatro cubano ha sembrado, en el nivel más
alto del parnaso teatral caribeño, los dilemas blanquinegros,
las tradiciones populares, la religiosidad y el sagrado temario
de la mitología afrocaribeña.

, Manzano, Changó Valdés o Changó Paladá Surú,
Siete negros a las siete en punto, Obba y Changó, Odebí el
cazador, Los peces en la red, Oyá Ayawá, Obba Yurú, El
Masigüere, El Venerable y El Elegido, entre otros títulos de
desbordado lirismo y fértil dramatismo, son obras que hablan
muy alto de su empeño por situar, en nuestras coordenadas
culturales e históricas, la vida del hombre negro: su
espiritualidad, sus tradiciones, su forma de pensar y de actuar,
anhelos y avatares en la conformación de la nacionalidad y la
identidad cubanas. Aunque, también a la par, la del hombre
blanco pobre, de los hombres sin tierra y sin recursos, como en
La Simona, Premio Casa de las Américas 1977; o el afán de
poner sobre las tablas para reconocerlos y autorreconocernos
conflictos medulares del cubano de hoy: rezagos
pequeñoburgueses, discriminación (velada o no) racial, sexual
o de género, el autoritarismo, la intolerancia, la doble moral o la
pesada tragedia de los balseros cubanos en obras como
Caridad Muñanga, Calixta Comité, Mi socio Manolo, El Ambia,
Emelina Cundiamor, Alto riesgo, Lagarto Pisabonito, Tibor
Galarraga, La balsa, la ya mencionada Quiquiribú Mandinga o
¿Quién engaña a quién?

, además, desde su labor como director artístico
de la compañía Teatro Caribeño de Cuba, en memorables
montajes como El león y la joya, del Premio Nobel de Literatura
Wolff Soyinka, y en su persistente y fructífero magisterio con
jóvenes actores a fin de que puedan desdoblarse, física y



1



2

3



5



6



1



4



7

8



9





10

Galería

Salvo *El león y la joya*, de Wole Soyinka, todas las obras aquí incluidas son de la autoría de Eugenio Hernández Espinosa.

1. *Alto riesgo* (1996). Estrenada ese mismo año por Teatro Caribeño. Foto: Kiki.
2. *Odebi el cazador* (1980). Estrenada en 1982 por el Conjunto Folclórico Nacional. Foto: Marquetti.
3. *Oba y Changó* (1980). Estrenada en 1983 por Teatro de Arte Popular (TAP).
4. *Emelina Cundiamor* (1987). Estrenada en 1989 por TAP. La foto pertenece a la puesta de 2001 de Teatro Caribeño de Cuba (TCC).
5. *Los peces en la red* (1960). Estrenada en 1981 por TAP.
6. *El león y la joya*. Estrenada en 1990 por TCC, puesta que marca el surgimiento del grupo.
7. *Calixta Comité* (1969). Estrenada en 1980 por TAP.
8. *Oshún y las cotorras* (1999). Estrenada ese mismo año por TCC.
9. *Lagarto Pisabonito* (1997). Estrenada ese mismo año por TCC.
10. *El Venerable* (1995). Estrenada ese mismo año por TCC y el Teatro Nacional de Cuba. La foto pertenece a la puesta de 2004 de Compañía SIYAJ-



11

Escenarios turcos (I)

Orestes Pérez Estanquero

Alibeit, de La Habana:

HACE UN AÑO QUE VIVO EN ESTAMBUL, ciudad donde empiezan o terminan –según se considere– dos continentes: el asiático (Anatolia) y el europeo (Tracia). Hace un año vivo en Estambul, la ciudad sede de grandes imperios, la ciudad que alguna vez tuvo por nombre Bizancio, y en otra época se llamó Constantinopla; la ciudad que, aun cuando hoy no sea la capital del país, sigue siendo el alma, el espíritu de Turquía.

Como sabes, fui seleccionado por la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de La Habana, junto a la doctora Bárbara Balbuena, para asesorar la fundación del Departamento de Artes Escénicas en una de las más importantes universidades privadas turcas, la Istanbul Bilgi Universitesi. Como sabes, la idea de *fundar* fue la más viva –personal e íntima– motivación para este viaje. El proyecto no se concretó. Sin embargo, dicté la primera clase de actuación en la historia de esta universidad, participé de algunos otros proyectos escénicos y me inicié en el estudio de las Artes Escénicas Turcas.

Camino/Distante

Me comentas que durante la semana de cine de este país en La Habana, uno de los filmes que te impresionó muy favorablemente fue *Uzak* (*Distante*) y que mucho te hubiera gustado verla juntos. Ahora recuerdo *Yol* (*Camino*), aquella película –también turca– que vimos

juntos hace muchos años en la Cinemateca de la Calle 23 y que tanto nos impresionara. Ambos filmes han obtenido premios en el Festival de Cannes pero entre *Yol* y *Uzak* hay mucho cine turco. Ahora puedo confirmarlo. Mis primeros amigos aquí fueron Gülsen Tuncer y Engin Aycı. Ella es actriz y él estudió cine en Italia durante la época inolvidable, ahora, además de director es profesor universitario de Escritura y Crítica Cinematográfica. Este matrimonio amigo vive justo al lado de la Torre Galata, torre orgullo de Estambul. También su casa es, como esa famosa torre, un mirador. Y hasta, tal vez, se «vea» más. No sólo la geografía bendecida, y su monumental y magnífica escritura arquitectónica –que hacen que esta urbe sea única–, sino también, se «vean» las otras escrituras: las de su gente, las de su gente de cine, por ejemplo. Entre las muchas constantes curiosas te comparto esta: durante mucho tiempo los actores que en su primer filme interpretaban un personaje *bueno*, *debían seguir siendo buenos en sus otras películas*. Durante mucho tiempo se trabajó más con los *tipos* que con el *carácter* (personaje).

Camino y *Distante* son títulos que puestos juntos me recuerdan el texto que tanto me gusta del poeta Ismet Özal, ese que ayudé a traducir al español. Disfruta este fragmento:

¿Qué es lejos?

Si ya vivo distante de mí mismo,

¿cuán lejos puede estar ese lugar adonde se va?



Escuela Primaria Dolapdere

Todos los teatros

Durante todos estos meses, antes de subir a mi apartamento y en horas distintas, me detengo en la tienda de los bajos del edificio no para comprar *raki*, la bebida nacional hecha de anís y brandy de uva –sabes que no bebo alcohol, sino un paquete pequeño de café turco (ese que su borra deja, en el fondo y las paredes de la taza, una escritura donde se «lee la vida») y comprar unos pasteles (¿de hojaldre?, no, ¡del cielo!) llamados *Baklava*, o algo de carne de cordero– no para hacer *Doner Kebab* (muchas capas de carne en un pincho que da vueltas constantemente y detrás tiene una «pared» de fuego que va cocinando la carne mientras gira) o frijoles blancos. Compró, también, cada día un pote de *Ayran*, un yogur líquido y salado. Antes de llegar a casa ya he pasado por un puesto de frutas y vegetales para comprar berenjenas, pepinos, ajíes, perejil, albahaca, etc. También alguno de los dos tipos de melón: el rosado, largo como un pepino grande o el que allá llamamos de *Castilla*.

Hablando de comidas me he perdido, perdí la idea con que entré al párrafo. Te quería decir que en la tienda de los bajos de mi casa siempre está encendida la televisión y siempre un programa dramático o cómico (novelas, unitarios, etc.) ocupaba su pantalla; un programa que, a pesar de mi escasa atención, pocas veces podía reconocer y siempre me resultaba distinto. De esa sensación era responsable otra: pocas veces vi un actor que ya hubiera visto antes. Cada día nuevos actores aparecían en la pantalla de los canales privados o estatales.

También el *teatro estatal turco* está conformado por un gran número de actores, que pertenecerán a él de manera estable y con salarios permanentes y del que pueden retirarse, si lo desean, a los sesenta y cinco años. También los actores de los *teatros independientes* tienen derecho al retiro. Al parecer, en Turquía el *teatro* no se organiza de un único modo, como sucede en Cuba: *existen los teatros municipales, privados*, etc. Pero al parecer, como en Cuba, el *teatro estatal* es fuerte y respetado. Teatro

estatal que no sólo existe en Ankara o Estambul sino en las más importantes ciudades del país. Teatro Estatal que, hasta donde conozco, sigue estando artísticamente en la punta de la actividad teatral de la nación turca.

Por octubre comenzó una de las temporadas teatrales y no «vi» teatro de calle. ¡Curioso! Ni siquiera he visto estatuas vivientes en los bulevares, como es frecuente en casi todas las superciudades del orbe. En eso Estambul se parece a La Habana. Sin embargo, existe el teatro de calle. Conocí del grupo –familia– *Anadolu Sokak Oyunculari*, y luego visité su taller en la parte asiática de Estambul. Encuentro del que además de recibir un presente significativo: un *nazar* –el ojo blanco azul para la suerte, o contra el *mal de ojo*– salí fascinado con la dedicación y el amor por el oficio de sus integrantes, dedicación constatada en sus almacenes atestados de muñecos, bicicletas de una rueda y zancos, dedicación y amor por el oficio constatado, además, de en sus álbumes de fotos y críticas de presentaciones dentro y fuera de Turquía, en sus ideas y en sus entrenados cuerpos. Entonces el teatro de calle aquí, a pesar de su ausencia en esta temporada de octubre, *sin embargo se mueve*.

Ojos negros: Karagöz

En Turquía todavía existen los teatros folclóricos: Meddah, Ortaoyunu, Karagöz... El personaje de nombre Karagoz no va solo, muchas figuras le acompañan: barcos, mariposas, columpios, y muchos otros personajes, especialmente Hacivat, su compañero inseparable. Todas las formas de las figuras/personajes se proyectan en la pantalla: con sombreros, con barba, con manos en la barba, etc. Teatro de sombra. Todos los colores de los trajes de las figuras, hechas en piel de camello, también se proyectan sobre la pantalla. Una linterna verdaderamente mágica. Karagöz no va solo, ahí están los niños turcos con él, todavía. (Y ojalá por siempre). Ver un espectáculo de Karagöz en Turquía es como leer *Don Quijote* en el idioma en que fue escrito.

Este año Títeres del Mediterráneo se reunió en Estambul, y fue Karagöz el *anfitrión de esta fiesta* teatral.

Una ceremonia *light*, pero ceremonia

Las fotos promocionales de algunos espectáculos teatrales –de una especie particular de espectáculos teatrales– anuncian, sobre todo, el mismo decorado: un sofá, paredes y una o dos puertas, una mesita y un teléfono. No importa la obra que sea, no importa la productora teatral que sea: siempre se estará ante lo conocido. Sólo cambian los colores de los muebles y el color de las paredes. A veces ni cambian los actores.

Un lujo, «emociones de lujo»: esas que nacen en el acto y en el mismo instante mueren, sin dejar huellas. En las butacas de los sendos modernos edificios teatrales los «espectadores exclusivos»: con olores y ropas de marcas. Sobre la escena transcurre una función perfecta –casi industrial. Con un decorado único e inmutable: la sala de una casa. Y luego actores, divos envueltos en trajes de seda y copas y flores en las manos que reciben, en los lujosos camerinos, a sus fans. Y muchas cámaras: fotográficas, televisivas, persiguiendo famosos entre los que vienen a ver a los famosos. Un mundo teatral ligero y alucinante a un tiempo. Pero a diferencia de otros teatros/espectáculos conocidos en el mundo de esta *misma especie*, estos de Turquía no usan efectos especiales, los actores «van sobre la escena» a capella, ni siquiera grandes diseños de luces le acompañan. Las atmósferas, *la luz*, en verdad, la crean ellos: los actores.

Después de asistir a algunas de estas obras teatrales descubro otra «casi» constante: el público da palmadas, como en nuestro circo, entre escena y escena.

Teatro de... Aficionados por el Teatro

Eso tiene la comedia. Desde la escena y durante la presentación, los actores conocen cómo va la obra y si funciona o no. La risa, o la ausencia de risa del espectador, dan la medida. Especialmente cuando «hacer reír» es el propósito. No hace falta un especialista para que certifique esta eficacia. Basta la taquilla.

Tiyatro Candela tiene su público. Lo confirma «el lleno» de la sala teatral más grande del campus de Dolapdere de la Istanbul Bilgi Universitesi. *Karo As* es el título: *Suerte, toda la buena suerte*. Los espectadores aplauden muy a menudo. ¿Qué aplauden? Las buenas soluciones escénicas, los buenos momentos de actuación, lo que consideran ingenioso. Los espectadores están instruidos, los espectadores tienen criterios. ¿De dónde vendrá esa práctica, ese conocimiento?

Tiyatro Candela fue mi primer contacto con el teatro turco, un teatro universitario, amateur. Con el nombre Candela, este teatro hace honores a mi lengua, a mi tierra. Pero quizá Tiyatro Candela no se hace honores a sí mismo. ¿Por qué *candela*? ¿Candela dónde? ¿Candela en qué sentido? No alcanzo a percibirlo.

Karo As, más que teatro, es televisión. Un decorado estable. Y el «entra y sale y cuidado con los muebles». Y el texto. (Un texto de Ray Cooney-Tony Hilton, al que no accedo, pues está traducido al turco).

He visto ensayos. Trabaja duro Tiyatro Candela. Semana tras semana. Noche tras noche. Y ninguno de los integrantes se ausenta y hay disciplina y hay diálogo con el director artístico y entre este y los actores. El director lo monta todo. Todo recuerda la estructura de producción de los teatros tradicionales: una mesa, asistentes de dirección, etc. Todo recuerda un teatro «normal». Reconozco en algunas propuestas de la escena profesional sus referentes.

Pero, ¿no debiera acaso este grupo, dada la posibilidad del patrocinio de Istanbul Bilgi Universitesi, por su condición de teatro universitario, propiciar inquietudes, perturbaciones en cualquier orden? ¿No debería ser Tiyatro Candela un teatro «distinto»? ¿No debería Tiyatro Candela acaso ser *candela*? Con todo, bien puede este grupo de aficionados considerarse profesional.

Texto nacido en turco

En escena un camión, un camión que no puede seguir camino. En la obra *Kamyon* cuatro turcos cardinales, como un mandala, buscan soluciones a la imposibilidad de continuar viaje. Las fronteras de Turquía (Grecia, Bulgaria, Siria, Irán, Irak, Georgia, Armenia) definen la particularidad de estas máscaras, de estos personajes que representan *lo turco* y sus conflictos. En escena dos presencias: la del imponente camión y la de cuatro grandes actores. Las reacciones del público también son letra, verbo, presencia. *Camión*, escrita por Mehmet Baydur, es una obra que confirma la existencia de una dramaturgia turca contemporánea de excelencia.

La lista de escritores teatrales turcos y sus obras creo que no es corta. De hecho más de un título de cartelera lleva la firma de un autor turco. De hecho recientemente leí la *Carta a un dramaturgo joven* escrita por Tuncer Cücenoglu; carta que anuncia, sobre todo, la razón de herencia: la existencia de nuevas hornadas de dramaturgos.

Un actor y el temblor

También los teatros privados presentan obras de autores nacionales. En Dostlar Tiyatrosu vi *Temblor* (*Fay Hatti*) escrita por Behiç Ak. Genco Erkal no sólo dirige esta obra, también la actúa. Como él, y junto a él sobre la escena, otros dos inolvidables actores Erdem Akakçe y Sumru Yavrucuk. Genco Erkal es un actor comprometido con Turquía. Entre otras muchas evidencias, esta: gusta de la vida y obra del poeta Nazim Hikmet y le hace galas. Con Genco Erkal sobre la escena, parafraseando a Zeami, «se abre la flor». Genco Erkal es el maestro. Un temblor que hace temblar. Hace, a quienes disfrutamos de su arte, abrir la flor.

El gorro del Orta Oyun

Es verdad que tienen humor los turcos. Es verdad que les gusta mucho que les hagan reír y hacer reír. Es verdad que hay *una acción* que algunos cómicos repiten como un mandamiento: llega alguien, lo ven pero siguen en su tarea y más tarde se sorprenden y regresan, rápido, a ver al que ha llegado. Pero tal fórmula no la encontré entre los grandes actores del género.

A muy poco de haber llegado a Estambul estuve pendiente del momento anunciado por un cartel repetido en muchas de las paredes de la ciudad en que se le rendiría homenaje a Ismail Dümbüllü. Vefatinin 30. Yildonumunde. (Uno de los grandes, ya fallecido). Allí estuve a la hora (saat: 16.00), el día (25 Ekim) y en el lugar previsto: el teatro Muammer Karaca Tiyatrosu que parece construido a inicios del siglo pasado.



Entro a la sala, la madera del piso cruje, todas las butacas están ocupadas. Nadie me conoce. No conozco a nadie. Suben *unos hombres* a ocupar las sillas que están sobre la escena. «Deben ser los especialistas», me digo, «esto será un coloquio». Se apagan las luces. Se ilumina una tela, con la foto de un rostro, sobre la escena: un hombrecito mayor, con arrugas alrededor de los ojos, sonriente, con ojos vivos pero no pícaros –detenido en algún momento de humor, pero humor sano– y con las orejas dobladas por el gorro que lleva en la cabeza. ¡El gorro que lleva en la cabeza es muy curioso! Y entonces una voz grave se apodera del espacio. Una voz grabada en cintas magnetofónicas. Y entonces escuché la voz de Ismail Dümbüllü. Un nombre imprescindible para sus contemporáneos. Decir: «He oído a Ismail Dümbüllü» es un pasaporte teatral en Turquía, es un pasaporte para acceder a todos los turcos.

Todos se ríen. Me hacen reír. Todos se ríen con el «mundo» que llega en aquella voz que no alcanzo a descifrar pero que no es del todo ajena para mí. Me río de las pausas, de los tonos, de la «música cómica» que produce esa voz.

Y siguió una clase magistral del teatro turco. Una clase que me perdí. Las únicas palabras: Comedia del Arte,

Teatro Nacional y el Doctor Profesor tal y más cual. «Son teóricos importantes del teatro turco, a no dudar», me digo. Al concluir, pedía a uno de los organizadores –en inglés, de turco todavía ni una palabra– me escribiera el nombre de los disertantes. F. Ufuk Cingay, que se anunció como el nieto de Ismail Dümbüllü, me dio las señas: el moderador fue Süleyman Senel. Los disertantes Özdemir Mutlu y el actor Ferhan Sensoy (los otros nombres te los debo porque la tinta se salió del trazo que los definía en el papel que improvisé aquella tarde. Busqué el poster que anunciaba la cita y allí aparecieron estos, además de los mencionados: Erol Günaydin, Müjdat Gezen, Leven Kirca, Nurullah Tuncer; pero estas grafías no coincidían con los restos que quedaron medio legibles).

Sé que Erol Günaydin no estuvo entre los disertantes de aquella tarde, aunque apareció en la lista. Pues le conocí personalmente. Erol Günaydin, un nombre que siempre aparece en los afiches del cine turco contemporáneo y del cine turco de «otra época». Le vi ensayar, en el teatro, Sancho Panza. Un ser para adorar, como actor y como gente. Ferhan Sensoy ensayaba el Quijote. Ferhan Sensoy me aceptó en los ensayos de esta versión teatral, inspirada en los personajes de Miguel de Cervantes, que además de escribir también dirigía. Le regalé la fotocopia de un artículo publicado en la revista cubana *Conjunto* de la Casa de las Américas sobre la propuesta escénica de *El Quijote* del grupo colombiano La Candelaria. Le hablé de los festejos mundiales en este 2004 por el 400 aniversario de escrita la novela y el 2005 por su publicación.

No sólo vi Ferhan Sensoy esa tarde en que se recordaba a Ismail Dümbüllü, lo vi también en muchos de los programas de televisión hablando de sus filmaciones en La Habana, hablando de la Habana. Lo vi en las más importantes librerías en la portada de un libro muy gordo, un libro biográfico. Lo vi en el espaldar de una de las *sillas de estrellas* en el café de famosos, que está al borde de la majestuosa fortificación llamada Rumeli, muy cerca del puente Fatih, el más pequeño de los dos puentes que conectan a Europa y a Asia. Ferhan Sensoy ostenta la «corona» del orta oyun, el gorro que recibiera de manos de Ismail Dümbüllü, que heredara de él.

Una comunidad teatral

Vienes por la avenida donde están todas las tiendas de pelucas. Vienes por la avenida de la teatralidad: travestis, transformistas, emigrantes con trajes típicos, extranjeros de paso, gente de campo recién llegada a la ciudad que se pasean, de noche o de día, entre la multitud que sube o baja a la Plaza Taksim. Atravesando el mundo de las excitaciones, justo en el inicio del callejón más protegido de la mirada policial, está la casa del juego teatral: el teatro de Mahir Günseray y de un grupo de artistas que no sólo crean colectivamente sus espectáculos, sino que se relacionan como una familia. En la Casa del Juego Teatral *todos* son responsables de

todo cuanto allí se produce: desde comprar el linóleo que lleva el piso de tal espectáculo hasta el preparar la comida que juntos comen, desde...

Cada inspiración (cada una de sus obras y sus procesos) queda lujosamente registrada en sendos catálogos, programas, afiches guiados en el diseño por Claude León. Cada uno de ellos es un documento que testimonia el carácter investigativo de cada experiencia artística y fija la grandeza espiritual de esta comunidad.

Girar, girar, girar

Girar, girar, girar. Aquí, en Efeso, está la casa donde murió la Virgen María. En las costas mediterráneas vivió y trabajó San Nicolás o Santa Claus (Papá Noel). Las Siete Iglesias de Asia, que San Pablo menciona en las Epístolas,



están aquí, en Anatolia. El Monte Arara, donde el arca... El apóstol Juan...

Girar, girar, girar. La primera sinagoga... Abraham.
Girar, girar, girar. El Islam, abrazado por la mayoría.
Girar, girar, girar.

Ven, ven, quienquiera que seas.
Seas infiel, idólatra o pagano, ven.
Este no es un lugar de desesperación.
Incluso si has roto tus votos cientos de veces, ¡aun ven!
Mevlana (1264)

El 17 de diciembre «peregriné» no hasta el Santuario de San Lázaro en Rincón, como he hecho algunos años sino hasta Konya (muchos siglos atrás capital del imperio selyúcidas en Anatolia), justo el día que se conmemoran los 730 años de la muerte de Mevlana Jeláledin Rumi: el poeta, el místico, el fundador de la Orden de los Derviches Giróvagos.

Llovía. Entré a la mezquita museo de los sufi, donde yacen los restos de Mevlana. Llovía. Luego fui a un gran coliseo techado. Un centro cultural –sin terminarse de

construir– se inauguraba. Más de cuatro mil espectadores. Probablemente gente de todo el orbe. La ceremonia comenzó no obstante y fue más fuerte que los ruidos de los hombres que en la cúpula inmensa, martillando, intentaban no dejar pasar los fragmentos de lluvia, peligrosos fragmentos para los pies de los danzantes.

De repente, el silencio se hace más denso: aparecen los derviches. Están vestidos con túnicas blancas cubiertas por capas negras y tocados con altos gorros de fieltro. (...) Los derviches avanzan. Lentamente dan tres vueltas a la sala; tres vueltas que simbolizan las tres etapas que llevan a Dios: el camino de la Ciencia, el camino de la Intuición y el camino del Amor. Luego, dejando caer sus capas negras, símbolos de la tumba, aparecen luminosamente blancos. Como almas inmaculadas que son, se ponen lentamente a girar, con la mano derecha elevada hacia el cielo para recibir la gracia y la mano izquierda vuelta hacia la tierra para transmitir esa gracia al mundo. (...) Giran cada vez más rápidamente al compás purísimo del ney, la flauta de caña que transmite, a quien sepa oírla, los misterios divinos: todo su ser está abandonado y al mismo tiempo tenso en éxtasis místico, la unión con la Realidad suprema. (*De parte de la princesa muerta*, Kénizé Mourad)

Girar, girar, girar.

Al mercado

Sobre las 6 de la tarde he visto desmontar el bazar que llega cerca de casa todos los jueves, sólo los jueves. Sí, este bazar llega y se va. Una gran compañía, un gran circo. Las sogas amarradas, las varas para desamarrar las sogas, los techos como carpas, los camiones, las cajas, las carretillas, gente en acción. ¡Se va el circo! Mañana «la función» debe ser en otro pueblo.

El sol ilumina la función de comprar y vender. Durante la función, ya sean tiendas, bazares o mercados, un enjambre de utileros se mueven por la trasescena, ofreciendo su servicio a los que «actúan». Té y bandejas de té, van de un lado a otro, volando, con precisión. Y va el periodiquero. Y va el servicio ambulante de comida. Todo un enjambre de servidores para los magos, los malabaristas, los actores de este espectáculo que es el venderle a compradores

Cuando en esas calles-mercados se comienza a levantar el telón (de metal o de madera o de cristal), lo primero en salir a escena es la música, unas campanas llamando al show: Buyrun, Buyrun, Buyruuuunnnn.

El Gran Bazar es el paradigma de los mercados turcos. No debe tener émulos en el orbe. Para muchos turcos el mercado no es un *qué* sino un *cómo*. El juego es limpio: se trata de regatear. Aceptas o no. Aceptan o no. El Bazar de

las Especies es La Seducción. Vender a los turcos les excita. Y excitan. Descubren tu idioma, te hablan en él, te adivinan los gustos, te tocan, te abrazan, te invitan a un té... y al final ya no sabes qué te están vendiendo. Quizá, en verdad, no quieran vender nada. La relación es persona a persona, sin otra mediación. Y esto recuerda el arte teatral. Los turcos y sus bazares estarán a salvo por los siglos de los siglos.

La ciudad de Bursa

En mi viaje a la ciudad de Bursa, ciudad donde en el siglo XIII comenzó a gestarse el Imperio Otomano, no sólo leí la obra de teatro *El otomano famoso* –texto recientemente encontrado y de la autoría de Lope de Vega– que se refiere a la vida de Orhan Gazi, el primero de los sultanes, sino, además, compré dos títeres: Karagöz y Hacivat. De Bursa son estos famosos títeres que desde los tiempos imperiales se proyectan en sombra.

En Bursa fui a la barbería. Para lavarte la cabeza no te pones de espaldas al lavadero sino de frente. Te lavan al inicio y al final. Con un algodón te limpian las orejas por dentro y los pelos de las orejas te los queman, con fuego. Ahí estás, indefenso como bebé, como un títere. Te zarandean, te dan masaje. En ocasiones más de un barbero te asiste y a un mismo tiempo.

En Bursa fui a un *hamman*, a un baño turco. No me di un baño, me bañaron. Una persona te da masajes, otra te lava con jabones y champúes y te restriega con un estropajo (como de metal, creo), otra persona te seca con muchas toallas, todos te zarandean como si fueras un títere, hasta lograr *ponerte en vida*. Luego otra persona te trae el té, otra cuida la puerta de tu pequeño e individual cuarto (¡al fin algo individual, privado!), otro te regresa los zapatos. Así y así al final, además de pagar a un cajero, todos tus «sirvientes» se ponen en fila para recibir «la propina». Me bañaron y me pelaron como a un sultán.

Nombramiento

Te llamarás Memo, me dijeron.

Memo viene de Mehmet (como el Sultán Fatih Mehmet, 1451- 1481, Mehmet el Conquistador). Un nombre es como un traje, lo llevas bien o lo llevas mal. Y yo que quería me llamaran Oresturk.

Museo del Vestuario Teatral Otomano

Los *encajes* en las columnas, en las puertas, en las sábanas, los manteles, en las alfombras. Los *encajes* están en las paredes de las mezquitas, en las lámparas... Ya yo tengo encajes en mi mente: ¿La ausencia de imágenes hagiográficas del Islam se sustituye por encajes? ¿Espejos ciegos, los encajes? ¿Los encajes son una sublimación de lo que está omitido, ausente? ¿La grafía del idioma árabe...? No sé. Estos puntos no van bien. Voy a empezar a tejer de nuevo.

Más de una vez he visto en la calle hombres y mujeres con los pantalones bombachos que cierran en el tobillo y los fajines en la cintura. Sólo les ha faltado la daga y los turbantes.

En la plaza Taksim me tomé un café con el diseñador de escenografías y vestuarios teatrales Hakan Dünder, y entre los temas de nuestra conversación estuvo el del museo. Pero te imaginas: un museo para vestuario de teatro, te imaginas un museo que aparece en la apretada síntesis de opciones del mapa turístico de un infinito Estambul en lugares célebres. ¡Museo de Vestuario Teatral! Y otomano. Allí me llevó Figen Özdenak. No pudimos entrar, estaba en restauración.

De mujeres

Figen Özdenak lleva una casa de alta costura que desde hace más de veinte años confecciona la ropa de muchas de las personalidades femeninas en Turquía: periodistas, diplomáticas, etc. Por ejemplo, Lale Duruiz, la rectora de Istanbul Bilgi Üniversitesi (rectora sí, rector-a); Esra Nilgün Mirza, la directora (con *a* al final) de la Corporación de Comunicaciones del Istanbul Kultur ve Sanat Vakfı a quien conocí mientras preparaba una muestra de la cultura turca en Alemania; Beral Madra, curadora, especialista en artes plásticas y una de las más importantes dirigentes de la Asociación Cultural Europea, entre muchas otras mujeres cosen su ropa en esta casa de moda que se ha especializado, sobre todo, en la ropa de la mujer ejecutiva, de la mujer de negocios, de la mujer dirigente, de la mujer líder, de la mujer con responsabilidades sociales. Figen Özdenak por sí misma es un ejemplo.

Bastaron ciertas breves, azarosas y anónimas cercanías para confirmar que las mujeres de la familia Koç y de la familia Sabancı son muy ricas también en ideas, en espiritualidad e independencia.

Bastó conocer y trabajar con Nazlı Ergör, Bilge Selen Apak, Begün Kökçü, Güzin Ayşe Yener, Dinlek Duran, mis jóvenes alumnas (futuras actrices) en Bilgi Üniversitesi, para confirmar que no existen diferencias entre mujeres universitarias turcas y mujeres universitarias cubanas. Que bien pudiera confundirseles pues se asemejan en pensamiento y en comportamiento. Bastó conocer y trabajar con las estudiantes de actuación del Conservatorio Estatal de Mimar Sinan Üniversitesi, en el proyecto de montaje escénico de *Viaje a la luna*, un texto de Federico García Lorca para confirmar lo intrépidas y sensibles, lo arriesgadas e intensas que son. Se exponen, quemándose. Se sacrifican en escena. Esta experiencia, este *viaje a la luna*, tuvo por copiloto a Burcu Cavas, dramaturga y especialista en *performing art* que este 2005 regresa a sus estudios investigativos sobre el teatro tradicional turco.

Yıldız Kenter es la diva, una tradición teatral ella misma. «Tienes que verla como se va transformando a la vista de todos de niña en vieja», «Tienes que verla en...», me ha dicho una autoridad escénica turca, me ha dicho un

vecino. Otras grandes actrices son Tilbe Saran, Derya Alabora, Sumru Yavrucuk –la que vi trabajar en *Temblor* (*Fay Hatti*). Me han recomendado, como imprescindible, en esta aproximación a la escena turca, que conozca a Lacin Ceylan (directora teatral de Ankara), a la escritora Bilgesu Erenus, a la actriz y directora –también presidenta de la asociación de actores turcos– Göksel Kortay y a la coreógrafa Beyhan Murphy, del Ankara MDT (Modern Dans Toplulugu, parte del Teatro y Ópera Estatal en Ankara).

**Dikmen Gürün,
directora del Festival de Teatro de Estambul**

El Festival de Teatro de Estambul es preciso e intenso. Recuerda el Mayo Teatral que organiza la Casa de las Américas en Cuba. Pocas obras pero todas de calidad.

Este sábado fui a ver *Nora*, una versión de un grupo alemán de la obra *Casa de muñecas* de Ibsen. Un espectáculo que me ha dejado inquieto y hasta preocupado –para bien– por sus proporciones y soluciones. Había en esta producción más concepto que dinero, más grandeza que dinero y dinero había y bastante. El portazo no sonó. Aunque Nora lo mata todo. Mata su propio arquetipo. Sale de sí.

Una compañía inglesa con un montaje de *Otelo*. Las actuaciones soberbias. La propuesta, moderna y clásica a un tiempo. La acción visualmente sucede ahora y el tiempo verbal de la trama es «el de siempre». Pese al calor sofocante de la sala del Teatro de Taksim y el espectáculo dado en inglés con traducción simultánea en turco disfruté mucho este *Otelo*. (Claro, conozco el texto). Algunas soluciones escénicas verdaderamente geniales en su simpleza y nunca se extravió el ritmo. Atento estuve, siempre.

Vi *Megápolis*, un espectáculo...

Las propuestas nacionales se conforman, por lo general, con proyectos de creación subvencionados por el

propio Festival y las obras más significativas producidas entre fiesta y fiesta, bianualmente.

Anfiteatro al aire libre. Harbiye Açikhava Tiyatrosu

Sezen Aksu. Cantante. Una mujer pequeña y sola en la inmensidad del escenario. Una mujer pequeña que embruja a la multitud. Todos, incluyéndome, la siguen hasta en el *no hacer*. Se detiene y con ella se detienen los espectadores, pero el espectáculo –el hechizo– continúa aun en la inmovilidad visible. Todo depende de ella. Esa noche fuimos unos afortunados: Ella quería seducirnos. ¿Pero, y cuando ella no quiera el espectáculo podrá sostenerse? Quizás no, pues creo le falta estructura. Por más que sorprende que sus invitados sean antiguos amigos de la infancia, su cocinera, la mujer de su chofer, sus alumnos. Por más que todos ellos sean realmente talentosos. ¿Pero ella querrá dejar de seducir alguna vez? Algo sé de cierto: nunca más podré olvidar a la pequeña Sezen Aksu. La eterna estrella pop de Turquía, que sobre la escena, es un gigante.

Anadolu Atesi. El fuego de Anadolu. Un «mar» de bailarines en la escena. Todas las danzas folclóricas de Anadolu. Todas. Una proyección folclórica más exactamente pues el espectáculo recrea artísticamente esas danzas y en la fábula de Prometeo. ¿Danza o Teatro? ¿Antiguo o Contemporáneo? ¿Arte o Comercio? ¿Turco o Universal? Felicito a su mentor. Sí, porque esta enormidad de compañía –que se dicen aficionados pero de aficionados no tiene nada– es privada. Resumo así el espectáculo: una fiesta. La fuerza, la alegría en exceso propiciaban el trance, el fuera de órbita: de los bailarines y de nosotros los espectadores. Una noche muy intensa (pues yo y los otros espectadores desde nuestras lunetas también, sin movernos apenas, bailamos con todo y como el último de los días). Esa noche descubrí el fuego.



Troya

Una batida teatral sobre la Isla

Maité Hernández-Lorenzo

DESDE EL 23 DE ENERO hasta el 2 de febrero el grupo danés Teatro Batida atravesó la Isla por varios puntos distantes, y quizás sin conexión visible. La primera extrañeza que salta a la vista es que Batida esta vez no se presentó en la capital, generalmente beneficiada por los colectivos que nos visitan: entraron a Cuba por Matanzas y la abandonaron por Holguín, después de tocar Morón, Bayamo y Yateras.

Pero Batida se había incorporado a la memoria del espectador cubano desde *Overture*,* presentado durante el Festival de Teatro de La Habana en 2003. La conjugación de la estética callejera y el desafío constante del grupo permitieron que el mismo transitara por un circuito poco habitual.

Grande Finale nos devuelve a la agrupación. Considerado por sus creadores como la coda de *Overture*, y realizado por el mismo equipo, *Grande Finale* nos provoca, como su precedente, la reflexión en torno a los sentimientos y valores morales. Para ello apela a la ironía, al desenfado, a la ingenuidad, con soluciones escénicas a nivel espectacular claramente contaminadas de la payasada, al estilo chaplinesco y el formato musical.

Compuesto en su mayoría por autodidactas aficionados al teatro y la música, Batida radica en Copenhague hace casi dos décadas. Cumpliendo una invitación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, sus integrantes no solamente realizaron funciones de *Grande Finale*, sino que igualmente compartieron con sus anfitriones, los grupos o experiencias callejeras de esas ciudades, un intercambio profesional a partir de su práctica artística.

Pero *Grande Finale*, los demás espectáculos que conforman su variado repertorio, el festival que organizan en su sede o la activa participación del

grupo y su director Soren Ovensen en la filial de la ASSITEJ danesa no son, a mi juicio, el rostro completo del grupo.

La identidad del colectivo pasa por algo que yo podría llamar raro, poco usual, extraño para el mundo del teatro, complejo en el tejido de sus relaciones personales y profesionales. Quizás parezca una idealización o una exageración. Pero lo cierto es que también han logrado estos resultados por la armonía, el ambiente positivo, la libertad, la franqueza intelectual y cultural, y sobre todo por la imaginación y la capacidad desmedida de sus actores. Tal vez influya que el núcleo duro o antiguo del colectivo lo constituyan amigos de la infancia que han elegido permanecer y hacer teatro. Mas la suerte y también una lógica sutil han permitido que los buenos sigan atrayéndose. Es por eso que siempre con Batida —y que lo aseveren El Mirón Cubano, Morón Teatro, Teatro Andante o la gente de la Cruzada y los holguineros— uno se siente en confianza, sin perder cierta perplejidad ante tanta comprensión por lo nuestro, tanta capacidad de adaptación frente a las más difíciles circunstancias, como pueden ser las condiciones «antidanasas» de la Cruzada Teatral.

Lo que más asombra es que ya los «batidos», nada abatidos, han decidido regresar y venir con un espectáculo concebido para el público de la Cruzada o de la Guerrilla o para cualquier espectador rural.

Si a Cuba arribaron por primera vez hace dos años, América Latina, en cambio, no les ha sido ajena. Especialmente la realidad brasileña ha sido punto de atención de Ovensen y su equipo. De ahí Teatro Batida, terminología que apela a la fuerza y el vigor de la palabra portuguesa, con la cual se identificaron de inmediato.

Gracias a ese diálogo cultural se gestó *María Bonita*, un espectáculo de una belleza desgarradora, en el cual verificamos un proceso de asimilación a nivel visual y musical de la cultura y la vida no sólo brasileñas sino latinoamericanas en su totalidad. Se comprueba con *María Bonita* una mirada hacia el continente que no trafica con la ingenuidad ni la idealización, sin estereotipos ni tópicos. Ojalá pueda concretarse el sueño de viajar a Cuba con *María Bonita* y confrontar la experiencia en otro contexto igualmente latinoamericano.

Pero Batida no permanece inmóvil en su felicidad. Su espectáculo para niños y jóvenes *Adiós Mr. Thomson* pone el dedo en la llaga de una sociedad azotada por la soledad, la apatía y el ensimismamiento.

La revista *tablas* ha tenido a bien permitir que el legado de esta batida teatral quede en sus páginas.

NOTA

* *Overture* fue merecedor del Premio Villanueva de la Crítica 2003 dentro de la categoría de espectáculos teatrales extranjeros. A partir de textos de Soren Ovensen y Giacomo Ravicchio, este último colaboró como director artístico. Ravicchio, de origen italiano y radicado en Dinamarca, encabeza el grupo Teatro Meridiano, uno de los más significativos en el movimiento teatral para niños y jóvenes del país escandinavo.



Grande Finale, Batida Teatro

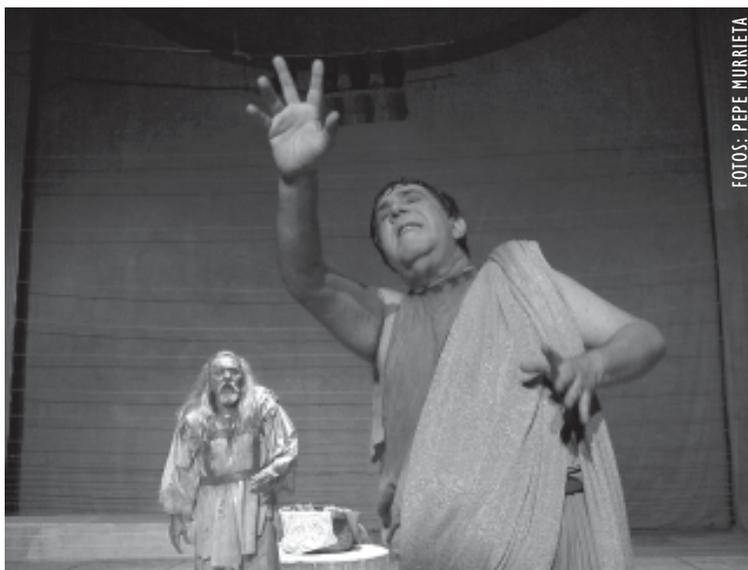
Oficio de la crítica

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

■ Tras la sogá de Esopo

Un autor célebre en décadas anteriores y todavía muy conocido en el mundo, pero que no se llevaba a escena en Cuba desde hace tiempo, un espacio desactivado durante meses, una promoción tardía y limitada. Esos y otros inconvenientes debieron enfrentar Pedro Ángel Vera y su Teatro del Círculo en su temporada de *La zorra y las uvas*, tal vez la obra más conocida de Guillermo Figueiredo (1915-1997). Tras su estreno en Río de Janeiro en 1953, se convirtió en un título frecuente en la cartelera de las importantes plazas teatrales del mundo. El estreno cubano en 1957 coincidió con un momento de esplendor del Teatro Universitario, lugar de arrancada para algunas importantes figuras de nuestra escena en el siglo xx.

La zorra... funciona como una metáfora teatral que busca en el personaje de Esopo un puente entre el pensamiento griego y la sabiduría universal, un contraste entre el placer del conocimiento y el sufrimiento de la esclavitud. La puesta en escena respetó el original y debemos agradecerlo, pues estamos ante una obra plena de amor y sutilezas; modélica en cuanto al trazado de las situaciones y la creciente configuración de los personajes y sus pasiones. Los diálogos certeros, ejemplares en cuanto a la conocida, pero no siempre conseguida, esgrima de la réplica y la contrarréplica. Vale recordar, a través de las palabras de David G. Morales para los notas al programa, que estamos ante una «obra de extraordinarios valores humanistas por la apasionada defensa de la dignidad del ser humano». Y muy bien que nos viene, en este mundo de globa-



FOTOS: PEPE MURRIETA

lizaciones y pérdida de valores, volver a mencionar, sin ruborizarnos por parecer antiguos, la palabra dignidad.

Vera contó con una detallada y poética escenografía de Nieves Laferté. Gracias a la imaginación y la eficacia de esta creadora—responsable también del vestuario— asistimos a todo un ámbito escénico que funciona como cómplice de la reflexión. La utilización del color y las texturas, el sentido de amplitud y profundidad, nos hacen sospechar que se trata de una apuesta en grande, de un sobrio pero ambicioso proyecto. Muchas veces en nuestra escena echo de menos ese apuntar a lo alto. Si se escribe una versión o un original sin vuelo, se puebla la escena de cualquier objeto, vamos camino a aceptar que cualquiera puede actuar o dirigir. Lejos estoy del elitismo o la grandilocuencia, pero un llamado a la búsqueda de la auténtica grandeza, nunca está de más.

El montaje de Pedro Ángel sostiene esa vocación por lo limpio y lo nítido. Lástima que no siempre el juego escénico sostenga esa precisión. Junto a escenas muy fluidas y encantadoras se localizan otras donde el accionar con los elementos resulta todavía previsible y hasta algo mecánico. Entre las mejores imágenes del espectáculo anoto el momento de entrada de Esopo esclavo. Ahí la sogá que lo sostiene se convierte casi en otro personaje.

Tratándose de un espacio flexible, hubiese preferido que el espectáculo trabajase una mayor diversidad de planos. A pesar del peso de la frontalidad en las composiciones, las imágenes poseen riqueza y equilibrio entre los ángulos de visión. El diseño sonoro de Denis Colina y Silvia Acea apuntala la atmósfera trascendente del espectáculo y también resulta cómplice

de su peculiar sentido del humor. Vera ha interpretado bien a Figueiredo y parece decirnos que el más inteligente puede estar en desventaja, pero esta será muchas veces aparente. También se hace clara la referencia a la falsa erudición y al envilecimiento de las relaciones más íntimas. El diseño de luces de Marvin Yaquis contribuye a singularizar las atmósferas, pero debe haberse visto limitado por las condiciones técnicas de la sala. Es una lástima, pues a esa grandiosa escenografía le hubiese correspondido una magia en el tratamiento de las luces que nos transportara del incómodo asiento y nos hiciera olvidar los autos que pasan veloces y ruidosos por la calle Línea para adentrarnos en el ambiente de esgrima intelectual y aquellarre paródico que esta formidable obra nos sugiere.

Vera asumió además el rol protagónico y lo hizo de una forma rigurosa, coherente. No abundan en nuestro panorama teatral de hoy intérpretes con tan preciso decir, con un sentido tan pleno de las pausas. Teatrística de formación académica stanislavskiana aplica aquí una envidiable variedad de recursos. Hacia el final convence también con el manejo de las emociones de su palpitante Esopo.

En el resto del elenco se apuntan desniveles. Por cierto, lo raro es que los críticos no nos veamos obligados a escribir la oración anterior una y otra vez. Roberto Gacio –después de una irrupción en escena un poco gritada para mi gusto– logra un impecable trabajo de caracterización. En este actor encuentran acomodo lo ridículo del personaje y la gracia personal. Sabe dar los matices y contrastes con un formidable sentido del ritmo y del valor cómplice de las pausas. Virgen Suárez aporta candor, dinamismo y hasta magia al espectáculo, aunque deberá cuidar la precisión en los tonos bajos e íntimos. Otro de sus aciertos es no caer en lo rutinario en sus tareas de criada, mantenernos en la ilusión de que es la primera vez que ejecuta esa cadena de acciones.



Más imprecisa resulta la labor de Migdalia Ferrer. Actriz de hermosa imagen y de gracia gestual, parece perder un tanto la energía de una escena a otra. Junto a momentos de delicados contrastes y precisa comunicación, hay otros en que le falta pasión o consistencia. Con todo, su despedida de Esopo, en el clímax de la obra, logró emocionarme y volver a desear el triunfo del amor. Evelio Ferrer desaprovecha bastante las limitadas posibilidades de su episódico personaje.

Teatro del Círculo sigue apostando por los grandes textos, por la profundización en la labor actoral y la

búsqueda de un sello propio. Es de esperar y, sobre todo, desear, que logren un ritmo de estrenos fluido en las próximas temporadas, sin abandonar este culto al rigor. Esta vez la sala arrancó vacía, pero se fue poblando de personas sensibles, y aún cuando fueran pocos, nadie puede cuantificar el valor de una noche compartida a base de poesía escénica, de un intercambio a partir de sentimientos hondos, ideas inteligentes y otros aderezos que el arte sigue aportando al espíritu.

Amado del Pino



■ Un canto a la libertad

Eugenio Hernández Espinosa, uno de nuestros más grandes dramaturgos, retorna a las carteleras teatrales. El regreso lo propicia Alberto Curbelo, director de Teatro Cimarrón, quien se auxilia de un elenco mixto —donde se incluyen miembros de este colectivo y de Teatro Caribeño— para llevar a las tablas *Quiquiribú Mandinga*. La pieza, estrenada cuarenta años después de que Espinosa escribiera la mítica *María Antonia*, fue la oferta que se estrenó en la sala teatral del City Hall.

Quiquiribú Mandinga es un título de resonancias musicales, populares, africanas... Con este texto, más que contar una historia en el sentido tradicional del término, el autor prefiere jugar con el auditorio. Esa es precisamente una de sus esencias. El acentuado carácter lúdico, el tono paradójico y hasta absurdo, refranes, acertijos, erotismo, ritmos, melodías, estribillos, salidas inesperadas y el aura perenne del misterio, son algunos de los recursos de que se vale Eugenio Hernández Espinosa para sostener el interés de la platea.

No estamos en presencia de personajes que batallan entre sí o contra algún obstáculo, poniendo a prueba su fuerza de voluntad. En *Quiquiribú Mandinga* el juego se torna absurdo. Como en *La noche de los asesinos*, tres hermanos se enfrentan a algo que los supera. Aquí el escollo que los acosa son los tabúes, las imposiciones, las normas de la vida cotidiana que, a la par que organizan y reglamentan, atan y cercenan.

Tales preocupaciones, así como la amalgama constante entre la reflexión filosófica y la cultura popular, no son

nuevas en la obra de Hernández Espinosa. El autor de *Odebi el cazador* y *Lagarto Pisabonito* se ha detenido otras veces a reflexionar sobre ello. Lo que resulta «diferente» en esta ocasión es quizás el empaque, el modo de estructurar, el matiz de la absurdidad que le confiere a la pieza.

Curbelo toma este texto, un tanto elíptico, y lo convierte en un espectáculo dinámico y desenfadado. Para lograrlo conforma una imagen en la cual las coreografías, el canto, el uso codificado del color, las máscaras y la música constituyen sus puntos de apoyo. En otras palabras: el director buscó teatralizar, del modo más armónico y vital posible, la letra impresa. Ese es su mérito más notable. Ahí radica su hallazgo más eficaz.

Otro elemento que contribuye a lograr esa imagen vigorosa y desenfadada de que hablaba es la labor del elenco. Los intérpretes sostienen el ritmo de discusión, matizan, se contradicen, juegan, cantan, bailan o se burlan. Tanto Monse Duany (que alterna su personaje con Leyanis Silva) como Estrella Borbón, dan muestras de poseer oficio, entrenamiento y capacidad, ya sea para captar las sutilezas que el texto propone, o para enfatizar exabruptos, salidas o desplantes que tipifican la conducta cotidiana de los cubanos en estos tiempos. El joven Ángel Ramírez Lahera le confiere a su rol una mezcla de procacidad e inteligencia que le permite sostener el duelo propuesto por sus experimentadas colegas.

Mención aparte merecen las coreografías de Olga Hernández Castillo, quien dotó a cada uno de los personajes con gestos que los tipifican, al tiempo que organizó los movimientos que se realizan impregnándolos del sello inconfundible de las danzas rituales de raíz africana. Nazario Salazar concibió un vestuario que, tanto por su diseño como por el uso del color, consigue identificar a los tres hermanos con



FOTOS: PEPE MURRIETA

criaturas ancestrales. Por su parte Adrián Torres conformó una banda sonora donde confluyen ritmos y timbres diversos, los cuales ayudan a enfatizar ambientes y situaciones.

Con *Quiquiribú Mandinga* Eugenio Hernández Espinosa retorna tanto a las carteleras como a los temas que le son caros. Gracias a Alberto Curbelo alcanzamos a dialogar con una obra que nos habla, con una mezcla de filosofía y soltura, de cuán urgente resulta poner a prueba la legitimidad de los límites, los tabúes, las restricciones.

No es este uno de esos textos capaces de desatar las más enconadas polémicas, movilizar a un número impresionante de espectadores o dividir los criterios. No obstante, en él afloran nuevamente las obsesiones de un autor ingenioso, profundo, con pleno dominio de su oficio y eternamente preocupado por mostrarnos cuán difícil, a la par que grata y edificante, resulta la ruta de la libertad.

Oswaldo Cano

■ Peligros de ser Don Juan

Siempre es bueno hablar de los vicios humanos. Llamen más la atención que las virtudes, aguzan la mirada del receptor y lo mantienen alerta. Si el formato es el de la impostura, la traición o la venganza, mejor aún: el personaje que se debate en tales espacios, si está construido con pericia, consigue instalarse como *villano querido* en el imaginario del lector o el espectador, e incluso repetir sus acciones características con el paso del tiempo, perpetuarse en determinado acto o intención: convertirse, en fin, en un mito. Don Juan es uno de esos sujetos, un héroe cínico hecho a golpes de mentira, un falso héroe que pacta con la verdad-careta en que transforma su propia vida, un morral donde yacen razón y libre albedrío, sed de belleza y vacuidad. Siempre Don Juan es inquietante, siempre es cercano, como mito rebelde se apresura a instalarse en cualquier entorno social, en cualquier época. Y espera desde allí que se le respete otra vez, se le admire, se le aplauda.

La reciente puesta en escena de Elio Martín con la Compañía Hubert de Blanck ha utilizado como basamento una de las texturas más sólidas en que este mito se ha mostrado: *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, monumento del teatro romántico español. Además de sus «innegables fuerza y teatralidad», como el mismo director afirma en el programa de mano, se trata de un material que ofrece, quizás sobre todo por ser el castellano su idioma, una formulación lingüística poderosa, colmada de figuras poéticas y experimentos sintácticos, expuestos con maestría dentro de algunas estrofas clásicas en las cuales Zorrilla explora sentidos y maneras constantemente. La combinación de varias quintillas que dan paso a espinelas, o el uso habitual del romance, mecanismos empleados en extenso por este autor, propician un deleite sonoro que puede disfrutarse

lo mismo en la lectura que en la representación del magno texto, algo de lo que carecen los «Donjuanes» que hoy nos llegan traducidos del francés o del ruso, algunos magistrales en cuanto a hilván fabular, como el de Molière y el de Pushkin. Así, más que ningún otro, Zorrilla puede encantar desde la palabra, sobre todo si un replanteamiento actual se atreve a defender y a revalidar las ideas, junto con las formas, aprisionadas dentro de esta sintaxis arcaica.

Sin duda al trabajar el específico mundo de la enunciación en verso, y más el verso clásico con los imperativos que el Romántico incluye, se está acudiendo a una cualidad extrañante que de inmediato separa la escena de la vida, le otorga a la obra escrita y a su manera de representarse amplios niveles de teatralidad, al hallarse el contenido atado a un metro y una rima específicos. Y quizás el Contemporáneo tendrá que cortar (regresando con Elio Martín, por ser este libretto «excesivamente largo para el espectador moderno»). Mas cuidado: no arrebatada la poda el encanto del texto, la dignidad épica en el acabado y la ilación de las estrofas, pues tampoco de eso se trata. Aquí hay un texto y un autor, aunque posea *Don Juan Tenorio* elementos vencidos. Actualizarlo no es ser respetuoso exclusivamente con «el mensaje», ni siquiera al perseguir una ubicación en nuestra sociedad del conflicto y sus destellos súbitos. Actualizarlo es, creo, encontrar el modo en que cuerpo y esencia destilen hoy un misterio nuevo y antiguo a la par, o lo que es idéntico: hallar una necesidad para narrar otra vez la fábula de villanías, hurgar en sus causas y asistir al castigo.

La presente puesta en escena persigue un diálogo entre el Don Juan clásico y sus posibles equivalencias en la actualidad. Muchos pudieron ser los resortes que movilizaran tales nexos. El par imagen vs. esencia propicia en las



específicas condiciones del aquí y el ahora cubanos, múltiples regiones de tensión, al hallarse en el centro del debate social temas como la supervivencia gracias al alquiler sexual y desmedido o la oposición entre fe naciente y ateísmo largamente promulgado. Esas y otras imágenes pudieron colarse en el espíritu de la dirección artística, que prefirió, sin embargo, el lujo romántico de los trajes, el cuidado en la enunciación del verso sin otro riesgo de sentido, y el empleo de una banda sonora puntual, acompañante de la acción y con fervorosos tonos épicos.

La versión dramaturgica del propio director es, igualmente, prudente e imprudente con respecto al original. Si bien consigue contar la historia con un ritmo adecuado, no siempre los versos que la poda elimina propician un cierre sonoro feliz para los períodos textuales. Así, lo que muchas veces es una quintilla en el dramaturgo español, para el director cubano queda convertido en una cuarteta. Ello, claro está, quizás no es perceptible por el oído del espectador común, sí para algunos especialistas y conocedores del arte de Zorrilla.

Se deben al maestro Eduardo Arrocha los diseños de vestuario y escenografía. En el caso de los primeros, responden a una estructuración bastante convencional, según exige esta propuesta de montaje, de los figurines del Romántico en el

imaginario colectivo y la historia del arte. Pero Arrocha, uno de nuestros incansables investigadores de la imagen del hombre en escena, intenta, con suma pericia, huir de la convención, y rasga, casi hasta convertirlas en rípios, partes de los trajes de algunos personajes, en tanto otras permanecen intactas. Gesto que puedo presentir como revolucionario e indagador, pero que no se



me complementa con el espíritu del director, a quien sin duda le faltó inquietud para traducir esos signos en material de pesquisa conceptual. La escenografía, por el contrario, al idearse para el escenario giratorio de la sala Hubert de Blanck, a partir de una armazón básica de madera estimula la sucesión de los diversos espacios por los que la acción transita, en una saludable síntesis de la escena múltiple heredada de la Edad Media y el Siglo de Oro. Gracias a esta armazón funcional, y a los esplendentes matices que las luces de Saskia Cruz imprimen, el espectáculo adquiere renovadas dinámicas proxémicas.

El movimiento de los conjuntos de actores en este marco escenográfico mutante, sin estar coreografiado, se muestra como una labor estudiada. Sin embargo son actuaciones particulares las que alcanzan relieve y solidez, más ricas mientras menos pretenciosas.

Entre los personajes secundarios se localizan los mayores hallazgos. Así Faustino Pérez, un actor de intensas dotes para la caracterización, entrega un Ciutti convincente, con destellos perennes de picardía. El hostelero Butarelli, en manos de José Ramón Vigo, adquiere encanto en el peculiar trazado vocal, en las entonaciones y en la sabiduría con que el intérprete borda su aparición especial (es una verdadera

lástima que se le haya quitado texto a este personaje, para entregarlo a una supuesta esposa de Butarelli, inexistente en el original, que a todas luces aparece traída por los pelos). Nancy Rodríguez cumple con profesionalismo su rol como Abadesa. Y me pregunto por qué Liudmila Alonso, una actriz con experiencia y probadas dotes, ha quedado relegada en los últimos tiempos a personajes de cuarta, como el caso de la Tornera del Convento, con menos de tres minutos en escena.

Mención aparte merece Amada Morado, que se crece en la Brígida, aya de Doña Inés, y le otorga dimensión. Amada hurga incesantemente en el trasfondo de los textos y genera complicidades con los protagonistas a partir de un cúmulo de matices, todo ello con distinción, sin perder el tono.

Entre los más jóvenes integrantes del elenco se destaca Enrique Bueno como Don Luis Mejía. En términos actorales el intérprete vence en la controversia con Don Juan al sondear, con elegancia, precisión en el decir y los tiempos, los vericuetos del complejo y extenso parlamento, similar al del contrincante, donde da fe de sus triunfos. Galia González, por su parte, borda una Doña Inés desde el candor pero no cae en el esquema de la inocente muchacha conducida al



FOTOS: PEPE MURRIETA

infierno, sino que se desgarran en los momentos cruciales, sin melodrama, sin falsedad.

Dignos de mención resultan también Marcela García en su graciosa Lucía, Terely Vigoa doblando la Brígida, Denys Ramos como el enérgico Capitán Centellas y Judit Carreño en la Ana Pantoja, con soltura y cuidadosa dicción. Considero que a otros actores aquí no mencionados, muchos de los cuales son muy jóvenes para enfrentarse con el verso clásico, les faltó comprensión de los sentidos particulares de la teatralidad que el metro y la rima imponen, y sobre todo, armas técnicas para convertir esos sentidos en materia dramática, enunciada y vivida desde sus voces y cuerpos.

La puesta de *Don Juan Tenorio* llega como una extraña combinación de sevillanas costumbres renacentistas, muy cercanas a las medievales, y modales románticos. Las sutilezas que Elio Martín como director pretendió para acercar la historia a nuestro contexto, no se hicieron, a mis ojos, realidad palpable. El montaje queda pues como un friso no exento de belleza plástica, dentro del cual el espíritu donjuanesco se mantiene, por su mítica resolución, todavía vivo.

Abel González Melo

■ La perfección de las imperfecciones titiriteras

El Teatro de Títeres Retablo, fundado el 31 de octubre de 1999 en la ciudad de Cienfuegos, ha ido acrecentando en cantidad y calidad el arsenal artístico de su aplaudido repertorio. Aplaudido y reconocido, porque si nos atenemos a lo producido y expuesto por el colectivo en poco más de cinco años de creado, Retablo ha presentado importantes títulos como *¿Quién le tiene miedo al viento?* (1999), premio de puesta en escena en el Festival de Camagüey 2000, *Hansel y Gretel* (2001), premio de puesta en escena en el Caricato 2001, y *Los músicos de Bremen* (2002), en versiones, diseños de muñecos, vestuario y retablos escenográficos y dirección artística concebida por el joven Liuvar García. Estos lauros pudieran indicar, certeramente, la seriedad y el tesón con que el novísimo colectivo ha asumido la responsabilidad del trabajo creador y el compromiso ético y estético con el arte y la cultura titiritera nacionales. Habría que señalar, entre los sucesos artísticos que ha propiciado Retablo, el estreno del espectáculo dirigido al público adulto *El túnel*, basado en una obra de Alejandro Jodorowski en versión y puesta en escena del muy joven Christian Medina, la cual restituye en la memoria teatral cubana, la noción de que el títere es también teatro para todos.

A partir del año 2001, el teatrero Panait Villalvilla asume la dirección de algunas producciones del colectivo: *Boribón, historia de un osito de peluche* (2003), hermoso y tierno espectáculo portador de una factura escénica impecable, y *Si yo te contara* (2003), libérrima versión del título *La calle de los fantasmas* de Javier Villafaña. Si yo te contara ha sido reconocido por el riguroso Premio Terry y el Villanueva de la crítica especializada. El último trabajo de Panait —también diseñador, actor-animador y realizador de figuras—, lo constituye *El rey de los*



ratones, que tuvo su estreno en octubre de 2004 en el majestuoso Teatro Terry de Cienfuegos, para más tarde, en noviembre, presentarse en el matancero Teatro Sauto y culminar la temporada de fin de año en el Teatro Nacional de Guiñol.

Ante la fascinación de un real espectáculo titiritero —y *El rey de los ratones* del Retablo lo es—, el atento silencio en la sala teatral colmada de espectadores, niños y adultos, evidencia la trascendental fuerza que ejerce la acción del títere frente a su público. Un profundo acto de fe por el artificio titeril, expresado en su intrínseca y osada identidad teatral, evocan los personajes-títeres proyectando hacia la platea la vida que no poseen.

La nueva producción escénica puesta a consideración del irrespetable! por el grupo Retablo ha enriquecido las carteleras teatrales del país. *El rey de los ratones*, versión de un cuento de Ernest Theodor Amadeus Hoffman (1766-1822), a cargo de Villalvilla, nos introduce en una zona del titerismo cercano al romanticismo literario alemán tan caro a Hoffman. El autor alternaría «la respetable profesión de abogado» con la de director de orquesta en Dresde y Bamberg. Tal sería la admiración que el músico Hoffman sintió por W. A. Mozart que agregaría a sus nombres el de Amadeus. Pero

no hay duda de que, músico o abogado —también pintor y caricaturista—, encontró un verdadero destino en la obra narrativa.

Los cuentos de Hoffman revelan la búsqueda de la realidad de lo irreal. El hombre descubre los inciertos cauces de la vida a través de la trayectoria fantástica de sus personajes. Las tareas cotidianas no serán obstáculos que puedan impedir percibir el clima alucinado de un mundo sostenido por fuerzas extrañas y misteriosas. El cuento «Cascanueces», dentro de la extensa obra narrativa del escritor, ha servido de fuente de inspiración a músicos como Schumann y Offenbach, así como la traslación de lo narrado al ballet.

Los relatos infantiles de Hoffmann, no siempre destinados a los niños como igualmente sucede con *La Edad de Oro* martiana, fueron reunidos en el volumen *Los hermanos Serapión* (*Die Serapiensbrüder*), editado en 1821. No es gratuita la admiración de un Poe o de un Baudelaire por las narraciones de Hoffman que situaron una «avanzada alemana en el campo de la literatura universal».

La puesta para retablo de títeres de *El rey de los ratones* nos descubre la presencia del títere y su particular teatralidad en la que el signo de la perfección titiritera es la suma de sus «humanas» imperfecciones. El títere exige al espectador desembarazarse

del temor al ridículo, del miedo a ser arrastrado por un ente que atrapa la atención a través de formas de comunicación ancestrales sostenidas por animistas prácticas rituales. Atención, por cierto, muy diferenciada de la provocada por el oficio del actor de carne y hueso. En el títere, el uso de la palabra actúa como recurso sustitutivo de la inmovilidad de rasgos. El aparente movimiento de la mirada, su control, nos hace cuestionar la verdad de su real invidencia. Todos sus expresivos y calculados gestos, seleccionados por su animador, expresan la posibilidad de una «vida propia» que eleva y expande a fascinantes espacios la sacra trilogía del titerismo: animador-instrumento artístico (el títere)-personaje títere. En este punto se fusiona el arte teatral con la poesía, la escultura, el ritmo... y, por encima de todo, la imaginación.

Con la asesoría técnica del diseñador escénico Jesús Ruiz, el capaz director edifica un retablo-ciudad basado en elementos de visualidad lo más sintéticos posible, que nos aproximan a las imágenes de la obra pictórica de Klee o Kandinsky. El retablo articulado permite utilizar múltiples espacios, profundidad y penetrabilidad de planos diferenciados, pantalla de sombras, zonas de particular interés tanto detrás del retablo como fuera de él, lo que propicia un variado uso de los centros de atención a la acción dramática. Hay que destacar en *El rey de los ratones* la presencia de los recursos del uso «ignorado u olvidado» de la tramoya escénica que le confiere a la puesta mayor teatralidad espectacular.

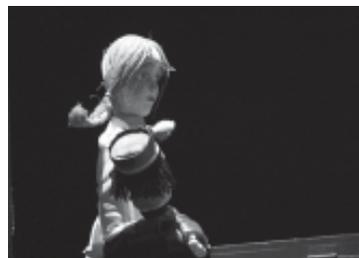
El diseño y el modelado de los rostros de los diferentes personajes es acierto mayor. El acabado, las texturas y la selección cromática de los rostros le otorgan a cada uno de los personajes el signo característico que los singulariza y define. Es

destacable la cercanía de estilos artísticos compartidos entre las artes visuales y el teatro pues nos descubre, por si fuera necesario, la intrínseca belleza de «lo grotesco» como categoría de signifiante relieve que entrega a las figuras una impresionante justeza expresiva.

Los recursos del titerismo han sido seleccionados inteligentemente en función de las precisas tareas que los títeres deben realizar. Así se nos muestra los personajes a partir de la modalidad del títere de varillas, títeres planos, «maroticos» de dimensiones casi digitales, títeres de piso animados a la vista del público, teatro de sombras y la impresionante figura enmascarada de la Reina Rata, que en la interpretación del propio Panait nos reafirma la clase actoral del intérprete donde la voz caracterizada, los gestos, las transiciones y el sentido de la dinámica particularizan la escena tenebrosa entre ese personaje y Federico, convertido en ratón.

El equipo de animadores, encabezado por el propio director Panait Villalvilla, junto a Liuvar García y Christian Medina –los tres han cursado el Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres del Instituto Superior de Arte con altas calificaciones–, y secundados por Alegnis Castillo, Dunia Villafañe y Severino Lafont, da vida a personajes de no fácil interpretación.

En esta puesta en escena, Panait utiliza la música que el talento de Chaikovski pautara para el ballet *Cascanueces*. Acento y apoyo que enaltece lo ofrecido al público infantil por lo que significa para el joven espectador oír y consumir la música de los grandes, como anteriormente sucedió con Prokofiev y su ballet *Romeo y Julieta*, en la puesta de *Osobuco soberbio a la parrilla*, por el Teatro de Títeres El Trujamán, y Debussy en *La caja de los juguetes*, del Teatro de Las Estaciones. El niño merece le sea



ofrecido lo más elevado de la creación artística y literaria. La rutinarias «cancioncitas» al uso, los textos de limitado vuelo, lo realización arbitraria de «diseños sin estilo», entre otras calamidades, empobrecen el significado de asistir al teatro para presenciar una obra de dudosos objetivos.

Con *El rey de los ratones* presentado por Retablo, nos enfrentamos a temas de posible cercanía con la realidad social de nuestros tiempos, como pueden ser los celos entre hermanos, la sobreprotección de unos en detrimento de otros, la pobreza que impide la realización de anhelos infantiles necesarios por su extensión formativa, enmarcados en una atmósfera misteriosa, fantástica, oscura, terrorífica, que especula dramáticamente a partir del uso desmedido del poder y sitúa al espectador en aristas expresivas de un trabajo escénico que restaura la estética del tremendismo, muy propia no sólo del romanticismo alemán de Hoffmann sino, en grado sumo, de la historia del arte teatral titiritero.

Armando Morales

■ Visión de *Woyzeck* desde una atalaya de La Fortaleza

Hasta donde alcanza mi información, casi nunca un proyecto teatral de reciente formación en nuestro panorama teatral contemporáneo había decidido irrumpir en el mismo con un texto de tan difícil transformación espectacular como el *Woyzeck* de Georg Büchner, al mismo tiempo que con ello llevaba a las tablas nacionales el estreno absoluto en nuestro país de una obra que, sin embargo, es ya todo un «clásico» de la dramaturgia —y la puesta en escena— moderna, considerada esta como el período comprendido entre los siglos XIX y XX. Y aunque ya sepamos que en arte no basta con las buenas intenciones, esta propuesta del grupo Teatro de La Fortaleza de Cienfuegos, dirigida por Atilio Caballero, vaticina a mi modo de ver una voluntad de abordar un camino de reflexión y búsqueda del hecho teatral a tener en cuenta por su rigor estético y conceptual, o lo que es lo mismo, su marcada intención de confrontar desde nuestra actual perspectiva socio-cultural la incidencia de fenómenos tan universales como el amor, las relaciones de poder, los celos, la venganza, la sumisión o la rebeldía, propuestos con una intención espectacular que apela a una variedad de códigos que van desde el minimalismo y lo simbólico, guiños expresionistas, cinematográficos o *posmodernos* como un collage lúdico y lacerante a la vez.

Con una trama compleja, desde el punto de vista de la tesis que maneja, donde el personaje principal «está sometido a un sistema disciplinario, cuya rigidez, insensata y oportunista, genera un autoritarismo del cual, por su propia bondad y simpleza, se convierte en víctima», parece ser también, y de hecho lo es, una parábola de la contemporaneidad, con lecturas que pueden realizarse a un nivel personal, microcósmico y macro-

cósmico, o sea, una lectura del individuo en su entorno cotidiano o de toda la sociedad. Así pues, el punto de vista del director parece trascender la fecha de 1837, cuando Georg Büchner escribió la obra, y ya después de una primera lectura *anecdótica*, esa que cuenta la historia del soldado Woyzeck y su relación con María, su resbaladiza amante, se desprende una riquísima trama de intenciones, lecturas varias e intenciones psicológicas, filosóficas y sociales.

Como se sabe *Woyzeck* es una obra incompleta. Es decir, su autor muere justamente cuando cotejaba las distintas versiones que de ella tenía escritas. No obstante su temprana desaparición a los veinticinco años, Büchner ya tenía escrita una novela, casi un centenar de artículos sobre temas científicos, políticos, sociales y artísticos, y otras dos piezas teatrales: *La muerte de Dantón* y *Leoncio y Lena*, los cuales, junto a la primera, conforman la tríada que lo convertirían después de muerto en un *enfant terrible* del teatro alemán y garantizarían, a la larga, su trascendencia como dramaturgo en la historia del teatro contemporáneo. Tal vez sea esta la razón por la cual el texto llega hasta nuestros días con una fragmentación insólita para la época en que fue escrito, y que sin embargo parece adelantar o presagiar un modo de elaborar ciertas pautas dramáticas tan comunes en la escena actual. De esta particular estructura dramática parece aprovecharse el director para proponer en este espectáculo un ritmo acelerado, casi vertiginoso por momentos, aunque engarzado por pausas intencionadas que funcionan como «válvulas de escape» a la tensión de la trama. Casi a la manera de una buena parte del mejor cine negro, la mayoría de las escenas están contadas —y representadas— desde su mismo

clímax, sin apenas una «preparación previa» parra arribar a él, de manera que el espectador parece llevado por una dinámica *impetuosa* a modo de crescendo hasta ese desenlace fatal que, con la muerte de la infiel María a manos de Woyzeck y el posterior ¿suicidio? de este, nos parece estar ante un típico desenlace digno de la más rancia tragedia clásica.

Sin embargo, son varios los roces «irónicos» que median entre un momento y otro y que nos hacen alejar todo indicio de catarsis posible, y no precisamente porque tengan la intención de funcionar como recursos «distanciadores». La visión desahucadora parece estar dada por cierta —y al parecer— intencionada desmesura —que a mi modo de ver funciona en unos momentos y en otros no— de algunas situaciones y en las acciones mismas de los personajes, en el frenesí de la fiesta, de la feria y de la(s) muerte(s), en la utilización de una columna sonora que apela lo mismo a ritmos cercanos al *dumb* y al *heavy metal* como a armonías más próximas a lo coral y a la plegaria, al uso de las marionetas al final del espectáculo, a la multiplicidad de referentes (arreglos basados en conocidas composiciones plásticas del expresionismo, alusiones cinematográficas, referencia al recurso del teatro kabuki en la utilización-convencción del actor-ayudante como sombra del actor que «interpreta», estética sadomaso, arias de ópera) y, sobre todo, a esa particular disposición del ámbito escénico, un espacio desnudo y encerrado por un cuadrilátero diseñado sobre el piso y del cual los siete actores no salen nunca. En él se mantienen todo el tiempo a la vista del espectador, con un único vestuario similar y neutro (kimonos negros), sin maquillajes ni atributos caracterizadores y separados únicamente del «espacio de representación» por una delgada línea de

sombra que es atravesada sólo cuando se debe «asumir un rol». A ello contribuyen planos escénicos aprovechados en todas sus posibilidades con el manejo de los simples elementos escenográficos –tres pequeñas plataformas–, que se convierten en elementos protagónicos de una escenografía viva transformadora constante del espacio escénico. El riesgo de esta diversidad estética deviene complejidad signica del juego teatral, y lo dota de cierto carácter inquietante que intuyo como uno de sus mayores logros.

Pienso que es en el plano de las actuaciones donde de algún modo se «resiente» –por llamarlo de alguna manera– este espectáculo, algo que, en definitiva, no es de extrañar tratándose de un colectivo tan joven y donde la mayoría de sus integrantes afrontan por vez primera un trabajo de esta magnitud. Así podemos encontrarnos una estremecedora y convincente representación de Freddy Tejera (actor que ya había trabajado con Víctor Varela en los inicios de Teatro del Obstáculo, alejado hasta ahora de las tablas) en el personaje protagónico de Woyzeck, una composición llena de matices que va desde el desgarramiento o la crueldad más atroz hasta una ternura inesperada, niveles de complejidad que transita con absoluta organicidad y entrega, seguro y preciso incluso en la misma «inseguridad» del personaje. O un sobrio y elocuente desempeño de Abel Domínguez en los personajes de El Capitán y Andrés, junto a una por momentos «desenfocada» caracterización de Osmel Portilla en el Tambor Mayor, quien cuenta a su favor con una fuerte presencia escénica y una ajustada cadena de acciones. En este mismo sentido sería preciso «calibrar» aún más los desempeños de Laura Conyedo y Arianna Cepero en el fatigoso y complejo personaje de



FOTOS: CORTESÍA DEL COLECTIVO

María como eje de casi todas las acciones que mueven a Woyzeck, como centro de sus «visiones» e, incluso, como diana de sus cuchillos, pues la profundidad de este personaje está por encima de ser una simple *partenaire* conflictual del protagonista. Y moviéndose entre ambos niveles sorprende una actriz como Damaris Gutiérrez, desempeñando personajes tan disímiles como el abusivo y demagogo Doctor, la prostituta Kathy o el procaz dj de la discoteca. Preciso es señalar aquí que en esta versión realizada por Atilio Caballero, los actores –salvo Tejera– asumen casi una veintena de personajes, con lo cual parece haberse respetado la propuesta original de Büchner. De esta forma, y no obstante lo antes apuntado, es perceptible una suerte de «armonía» actoral, una labor que parece confluir con esa pauta minimalista antes

mencionada que evidentemente influye en este aspecto, como si se intentara conservar un tono, acorde con la estética general del espectáculo.

Como ya antes había señalado un crítico a propósito de este Woyzeck, «el mundo intensamente urbano del espectáculo, con la obsesión que a muchos de sus habitantes devora, más que proponer impone múltiples niveles intelectivos: exige y cumple, sin permitirse la liviandad como una opción. Está en la propia crudeza citadina que de algún modo refiere el propio entorno donde radica y labora esta agrupación,¹ sus referentes síquicos elevados al plano del arte y de la interiorización exacerbada...» (J. A. D. Roque). Así, Woyzeck es alguien que se debate entre la sumisión y la rebeldía, que se atormenta al no encontrar un resquicio de luz como salida a esta «búsqueda». Woyzeck «busca por todos lados la clave secreta del hombre que es, mientras en torno a él la vida –la realidad– se complica y descompone irreversiblemente. Hipnotizado por lo que lo devora, intenta llegar hasta el fondo, intuye el vacío o el hombre que puede haber al final, y cuando escarba, esparce detritus...» (nota del programa). Este parece ser el desafío que propone Teatro de La Fortaleza.

Miguel Cañellas Sueiras

NOTA

¹ El grupo Teatro de La Fortaleza radica en la que estaba llamada a ser Ciudad Nuclear de Juraguá, en la provincia de Cienfuegos, complejo habitacional que albergaría a todos aquellos trabajadores relacionados con la primera Central Nuclear de nuestro país. Para la construcción de esta obra llegaron miles de personas procedentes de todo el país, quienes aún viven en este lugar apartado.

■ ¡Pasen, señores, pasen!

Mientras el público se acomoda en el orden arbitrario que ofrece el espacio abierto, la voz de Ella Fitzgerald crea una atmósfera de emociones, altamente propulsadas en los scats. Es que *¡Pasen, señores, pasen! o una historia triste con payasos*, obra de José Meneses Ortega, director del grupo Garabato de Sancti Spíritus, desde ese propio instante proposicional establece la sencilla opción de asumir con emotividad y sin estridencias, una polifonía discursiva que sostiene con peculiar dinámica una extensa gama de conceptos vinculados a la existencia humana.

Dedicada a Esmel Rodríguez, director del circo infantil de Iguará en el municipio espirituario de Yaguajay, y a los artistas que en el circo dejaron escondidas sus angustias para provocar la irrupción de la esperanza, esta puesta en escena consigue la instauración de zonas míticas del circo, a la vez que allega referentes de una apreciable diversidad informativa.

José Meneses apela a un montaje que en escenas y cuadros de rápida sucesión, articulan una historia que se encuentra condicionada aunque no lo parezca, por la impronta de una estructuración diacrónica, que alcanza en la proporción temporal de intercambio con el auditorio, una de las más elocuentes fórmulas de cualidad comunicante.

En esta obra, los cánones estilísticos del teatro clásico, del teatro popular, de relaciones y de los planteamientos del teatro que opera desde los presupuestos de la posmodernidad, se manifiestan esencialmente por una muy bien lograda yuxtaposición sónica, de diferente naturaleza expresiva o cultural.

Esta yuxtaposición consigue suavizar las posibles áreas de encuentro generadas por la fragmentación de actos, escenas y acciones, constituidas para facilitar cierto distanciamiento, sobre todo a la hora de equilibrar las fuerzas de la razón y de la emoción, en aquellos

instantes en que la eclosión emotiva pudiera atentar contra una coherencia superior de propósitos diversos.

Existen zonas de ruptura de la ponderación emocional, logradas bien por el movimiento de los cinco actores, que logran representar decenas de personajes y concentrar fuerzas actantes, por la práctica de los recursos escénicos de un atrezzo extraordinariamente funcional, o por la discursividad contrapuntística de la música, superior a los recursos de iluminación conseguidos.

Una de las cualidades que distingue esta propuesta escénica, la constituye la voluntad sincrética cual definición estilística de José Meneses como autor y director, que incorpora metatextos culturales de procedencia variada y que irrumpen en la escena con una fuerza poderosa, a favor de un ritmo ascendente en el curso de la historia movilizada en lo que Bajtín denominó como «hibridación».

El sincretismo, la hibridación o la creolización como suelen denominarse esas formas de concurrencias mixtas, aunque expresan formas culturales diferentes, alcanzan en la puesta una correspondencia que habla positivamente no sólo de una estilística del director, sino de una evolución de actitudes estéticas, relacionadas con su propia maduración artística y la acumulación de importantes reservas culturales situadas en función del reconocimiento a los variados elementos de la cultura, en su extensión del largo recorrido en que exhibe sus formas desde la esencia de lo popular, hasta el refinamiento estilístico de la academia.

Aunque naturalmente imperfectos, no se pueden descartar la intención y el resultado del director Meneses de instaurar un lenguaje teatral más elaborado, y dispuesto hacia conceptualizaciones de profundo interés estético y humano.

El homenaje a los hombres y mujeres del circo, la referencia a sus

angustias y sus alegrías, se localiza en la representación simbólica de objetos de una semántica de sugerencias explícitas, o de productividad en la estructura profunda del texto dramático y del movimiento de la puesta en escena.

Los payasos, los muñecos construidos en un rango de préstamos culturales y referencias paródicas, operan en un traslado de proposiciones asociativas y de productividad comunicante.

Los diferentes roles asumidos por los actores, a pesar de algunas desigualdades en la actuación, manifiestan sinceras definiciones de los contrastes establecidos en la homogeneidad de circunstancias concomitantes a la vida del circo.

A favor de la puesta es conveniente destacar el aprovechamiento del espacio abierto, remitente a la representación natural y ambulante del circo, así como a distinguir una concentración de intercambios escénicos y de identificación de público, por la forma en que se incorporan muchas veces movidas por lo espontáneo a la llamada del circo, como recurso del teatro dentro del teatro y también dentro de los límites provechosamente utilizados de una espacialidad, cuyas características potencian la disposición de las acciones, con una efectividad que le debe mucho al diseño operativo de la tramoya.

Obra de maduración estética de su autor y director José Meneses, abre una perspectiva más, desde la propuesta espirituaña de desarrollo artístico de las artes escénicas en este territorio. Manifiesta esta puesta de notables alcances para ser también atendida en diferentes lugares de nuestro país, porque resulta válida y porque los valores profundamente humanos a los cuales apela, consolidan la sensible expansión de los intereses de millones de personas en todo el mundo.

Juan Eduardo Bernal Echemendía



FOTO: XAVIER CARVAJAL

■ De cómo viajan las estaciones en el alma y otras aventuras increíbles

Cuentan que en un reino lejano, con muchos puentes y palacios repletos de libros, hace mucho o hace poco vivió una crítica teatral. Su nombre era Yamina Gibert y estaba obsesionada —como la mayoría de los críticos teatrales— con la memoria del teatro.

Yamina era una crítica teatral muy hacendosa, leía todos los libros nuevos, escribía críticas para revistas —eso tiene que ver con la memoria del teatro—, y asistía a los estrenos para luego discutir animadamente con sus colegas acerca de la salud del teatro para niños y de títeres. Todos consideraban a Yamina una muchacha buena y talentosa y se imaginaban que era feliz, pero no era cierto porque Yamina tenía un sueño sin realizar. El sueño de Yamina tenía que ver con su amigo Rubén, un teatrero llegado del lejano reino de Santiago de Cuba para establecerse en Matanzas —el reino de los puentes y los palacios repletos de libros.

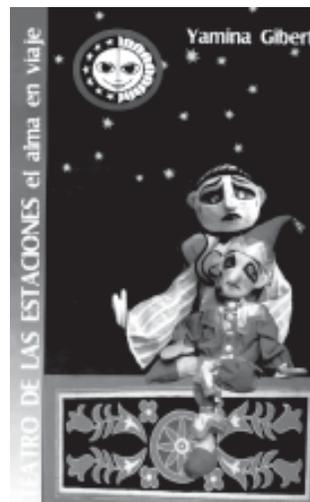
Rubén Darío Salazar era un joven titiritero muy inquieto. Se la pasaba leyendo o entrevistando a los patriarcas del títere para saber quiénes eran los responsables del esplendor pasado y, con ese conocimiento, realizar nuevos espectáculos llenos de guiños a sus maestros, pero vitales, capaces de apoderarse de los nuevos espectadores. Rubén no andaba solo en este empeño, lo apoyaban en sus búsquedas: Zenén Calero, un hombre que imaginaba títeres siempre distintos, como si hacer algo igual dos veces le quitara sal a la vida, y los titiriteros Farah Madrigal, Migdalia Seguí y Freddy Maragotto, siempre locos por aprender.

Ellos cinco se hacían llamar Teatro de Las Estaciones. Los críticos viajaban de un reino a otro para ver sus estrenos y luego publicaban bellas reseñas en las revistas para que la gente supiera que sí, que los de Las Estaciones habían hecho de nuevo la magia del muñeco

tierno-inteligente-bello-aventurero. De modo que, cuando viajaban fuera de Matanzas —al Reino de las Tinajas, al Reino de la Bahía, al Reino del Mejunje o cualquier otro sitio— las personas se agolpaban para ver sus presentaciones y aplaudían a rabiar y pedían más. Y los otros teatreros, al caer el telón, se metían tras el escenario para ver los muñecos despacio y estudiar los mecanismos de su retablo, y ellos explicaban poco a poco, sin ocultar nada, porque los de Teatro de Las Estaciones eran de alma generosa.

Yamina veía el empeño de sus amigos, colaboraba en las puestas, escribía o hablaba de ellos, pero no estaba satisfecha, porque sentía que todo aquello se le escapaba entre los dedos, que el trabajo de Teatro de Las Estaciones no duraba más que el tiempo que se presentaba cada espectáculo, luego no existía ya sino en las revistas y la memoria. Esos melancólicos pensamientos no son extraños en una muchacha obsesionada con la memoria del teatro, pero ahora es que nuestro cuento se vuelve emocionante, porque Yamina decidió hacer un libro.

Del mismo modo que Yamina había escrito innumerables artículos breves, decidió hacer la historia de los primeros diez años de Teatro de Las Estaciones, para que los teatreros del futuro supieran cuáles habían sido las circunstancias que llevaron a un estilo específico del diseño o a elegir cierta técnica de manipulación. Era un trabajo de investigación ambicioso, que implicaba horas de entrevista, jornadas en la biblioteca recuperando las opiniones vertidas sobre ese proyecto desde sus primeros empeños de 1994; y ganar desde la escritura toda una época en sus tensiones y sueños. En fin: escribir historia. Una historia enfocada no en el devenir de una ciudad o un país, sino sobre cinco personas, pero historia, de lo cual se deduce responsabilidad.



La escritora no temió el reto, consciente de que su libro no sería sólo su versión de los hechos —¡ya mencionamos que Yamira era razonablemente modesta?—: planeaba recoger los testimonios publicados por otras personas, valorando el trabajo de Las Estaciones, reunir esa historia dispersa en diarios y volantes dentro de un volumen. Su tarea era dar fe de una larga aventura, no atraparla por completo, porque para los integrantes de este grupo el teatro es un misterio que siempre se renueva, y nadie puede fijar la esencia de tal misterio, por muchas palabras que reúna.

Para evocar esa entrega constante, reconocible en la labor de Las Estaciones —labor que trasciende el ámbito escénico con la organización de exposiciones, encuentros y talleres por la memoria del títere— surgiría el título: *Teatro de Las Estaciones. El alma en viaje*, y dentro de él no habría sólo palabras, sino muchas imágenes extraídas de los fondos de la compañía. Los bocetos de Zenén, las fotos, los afiches, dieron al libro de Yamina el equilibrio final, el peso justo para que su historia latiera aún en las delgadas hojas al ilustrar la aventura. El libro fue su regalo para Rubén, el amigo, para los vinculados con Teatro de Las Estaciones, para los ignotos habitantes del futuro. Yamina hechizó sus hojas con palabras que ahora prolongan la maravilla de Teatro de Las Estaciones, de modo que las personas por nacer sabrán de los sueños que arrastraron a tantos ante el escenario.

Creo que Yamina estará feliz por un tiempo, aunque con los críticos teatrales nunca se sabe, ¡hacen cada cosa por su obsesión con la memoria del teatro!

Yasmín Portales Machado

■ Víctor Varela: la memoria como obstáculo

Durante los pocos días que pasé en Miami, antes de volver a una Cuba que por casi ocho meses fue para mí apenas una noticia en Internet o un eco en las ráfagas del correo electrónico, me encontré con pocos de los amigos que hice desde que empecé mi vida como hombre de teatro. Residentes allí, esperaron tal vez una visita más larga que no pude hacer, y empujado hacia mi país por las pocas garantías y las numerosas dudas acerca de mi porvenir, me marché sin abrazarlos. Quizás Miami fue demasiado para mí, tras esos meses en otras ciudades, en otras culturas. O era la cercanía de Cuba, la inmediatez de sus costas, lo que resultaba demasiado —me decía en esas noches tan intensas. Pero fue allí, curiosamente, que hablé por última vez con Víctor Varela. Todavía el diálogo que sostuvimos, y la certeza de que el creador del Teatro del Obstáculo optaría por radicarse en aquella ciudad, me estremecen en estas otras noches no menos imprevistas ni intensas que han corrido desde aquel 2002 a esta mañana de 2004, en la que se presenta un volumen de la Editorial Unicornio acerca de su presencia entre nosotros.

Resulta sin duda doloroso pensarlo, pero a la altura de estos tiempos, hay ya toda una generación teatral de espectadores, actores, críticos y dramaturgos que no tuvo la suerte de contemplar en vivo el fenómeno que fue Teatro del Obstáculo. Yo mismo, cuando se estrenaba *La cuarta pared* en 1988, apenas si empezaba a entretener la madeja de referentes que ahora me permite moverme en estos ámbitos con mayor o menor suerte. Jaime Gómez Triana, siete años menor que yo, apenas tenía una década de vida entonces. Llegó a las puertas del Teatro del Obstáculo cuando ya ese núcleo tenía garantizada una aureola mítica. Tuvo la suerte de que esa puerta se abriera ante él y para él. Tuvo la fortuna, aún mayor, de entrar al complejo mecanismo creativo que movilizaba la estructura potente y subversiva que era ya Teatro del Obstáculo.

Quienes recuerden los días a los que me refiero, acaso puedan rememorar las numerosas críticas, escritas o dialogadas, que circularon sobre el espectáculo fundacional. *La cuarta pared*, inscrita en la aridez de sus texturas múltiples, desnuda de la palabra pero no de la voz como discurso intenso y abierto, valiéndose de los cuerpos descubiertos de sus actores noche a noche, dinamitó las estructuras institucionales y de pensamiento que maniataban zonas de la memoria y la propia acción que era por aquel entonces el Teatro Cubano. Bastó la presencia de aquel reducido grupo de creadores, y de sólo ocho espectadores en cada función, para que se tambalearan las aparentemente sólidas estructuras de un edificio teatral que aún no había abierto sus sótanos, donde parecían encerrados los fantasmas que, desde fines de los años sesenta, parecían condenados a errar sin que nadie escuchara sus testimonios. *La cuarta pared* saltó sobre ese silencio, irónicamente sin articular una sola palabra, y desató las experiencias acalladas que Vicente Revuelta y su grupo Los Doce activaron como peligrosos dispositivos en el umbral de los setenta. Palabras como «ritual» o «ceremonial» volvieron a tener entre nosotros un sentido performático enteramente distinto y renovado después de aquel estreno. El sentido de una célula investigativa se reacomodó también tras esos hallazgos, que se interconectaban con espectáculos precedentes, como *El hijo*, de Fernando Sáez, y *Los gatos*, del propio Víctor: experimentos que la crítica saludó, pero que, a semejanza de lo ocurrido con *La cuarta pared*, no comprendió cabalmente. Las reseñas que leemos hoy sobre ese espectáculo parecen, en general, disculpas o relatos conmisericordiosos y no verdaderas miradas a la esencia del acontecimiento, cuando no francas negaciones. Fue necesaria la complicidad de filósofos y poetas para

que se produjeran comentarios agudos a partir de la honda impresión que ganó la puesta en escena sobre esos espectadores.

Para esos espectadores que no pudieron nunca ver *La cuarta pared* ni la *Ópera ciega*, para los jóvenes que tampoco entraron a la ceremonia sagaz y de rotunda artesanía que fue *Segismundo ex-marqués*, y para todos aquellos que leyeron en la explosividad de *El arca* el comentario más punzante que sobre su momento realizó espectáculo cubano alguno; es este libro. Concebido inicialmente como tesis de grado, Jaime Gómez Triana ha recuperado sus cardinales a manera de una memoria que se erige desde el obstáculo, fiel a la poética de Víctor Varela, en pos de una recuperación de lo que, habiendo concluido su estación entre nosotros no hace mucho, ya amenaza con perderse. En parte porque esas mismas reseñas que mencionaba no dieron nunca al lector una imagen real de lo que sus espectáculos levantaban como inscripciones teatrales. En parte porque cada montaje emanaba de un proceso diferenciado de pensamiento e investigación que dilataba las normas poéticas del grupo. En parte también porque Víctor Varela es, entre nosotros, el director teatral que con mayor acierto ha sabido manejar el término mismo de *poética*: asumiéndolo como un estado que produce discursos verbales y escénicos de integralidad rotunda, de autonomía sobrada, de escasa necesidad de referentes hacia los otros costados de nuestro movimiento teatral. En un país como este, donde la crítica cree completa su labor al intentar hallar las juntas entre las supuestas diversidades que componen la familia teatral cubana, esa experiencia fue siempre un sonido disonante, una vibración demasiado distinta, una emoción que no necesitaba dar explicaciones previas sobre sus basamentos para abrirse ante el público

Víctor Varela: teatro y obstáculo

Jaime Gómez Triana



Investigación

como signo incitante. Una poética-política, de indudables matices políticos, generadora de una poesía real y autodestructiva, formuladora de recomposiciones que sólo desde el teatro adquirirían la certeza de sus cumplimientos. El silencio fue la mejor respuesta que algunos espectáculos del grupo merecieron ante la temperatura de sus calidad cuestionadora. Este libro está aquí para desargumentar y desbrozar esas maniobras de silencio.

Sospecho que a Víctor le agrada este volumen, incluso su edición rústica. Jaime Gómez Triana se sabe testigo excepcional de esa historia a la que otorga ahora un espacio de restauración posible: maneja esos argumentos yendo de lo anecdótico a la desestructuración minuciosa de los espectáculos revisitados. Su estrategia es feliz en tanto no se conforma con la recuperación de un dato ni el paso cronológico: este es el libro donde un investigador inteligente manipula los rigores del análisis teatral para defender la solidez de una Obra, de un conjunto de acciones escénicas que hoy podemos reconocer como sello firme, caligrafía teatral rotunda en un momento escénico determinado. Lectura contaminante, para nada conmisericordioso, el libro se cierra como un círculo seguro demostrando el modo en que cada espectáculo aseguraba esa poética tan particular, añadiendo matices de ascenso que enmarcan la unicidad de esa experiencia, su probable naturaleza como acto irreplicable, la incapacidad de supuestos epígonos no armados del estremecedor concepto que su director animó consecuentemente. Las tesis ocultas en *El arca o Monodrama cuarta pared* estallan en párrafos iluminadores, donde el autor no se permite un adjetivo de más. En esa verticalidad de estilo está un síntoma de respeto hacia el creador cuyos montajes son aquí diseccionados. En la posibilidad de respetar el acento poético de sus logros está otro síntoma que dice de la cercanía respetuosa y

medular con la que Jaime Gómez Triana recupera en *Víctor Varela: teatro y obstáculo*, los instantes que aquí perduran como memoria activa en bien de un movimiento casi siempre olvidado: el teatro cubano todo.

No se crea, sin embargo, que soy ingenuo. Ningún libro puede sustituir la experiencia teatral a la cual comenta. El teatro es, por sobre todas las cosas, una concelebración: un acto de intercomunicación entre platea y escena que se graba en la piel y en la memoria del actor y el público; no un conjunto de palabras que intente describir semejante sortilegio. Pero aquí está lo que en la piel y la memoria de Jaime Gómez Triana quedó grabado tras su contacto con el Teatro del Obstáculo: un testimonio posible donde se aúna el rigor con el estado siempre diferenciador de quien ha vivido conscientemente esa experiencia. Quiero considerar este volumen como un acto de fe y de suprema fidelidad de un alumno hacia su maestro, esté donde esté ahora esa persona que lo guió por caminos tan arduos como portentosos. Que la mano de Víctor Varela supo ser sabia como *chamán*, es algo que demuestran no sólo sus espectáculos, sino también el hecho mismo que representa este libro, con el cual va creciendo el breve número de textos que, sólo desde hace muy poco, funcionan como monografías acerca de directores o agrupaciones de relevancia en nuestro ámbito teatral. Quiero entender la solidez y precisión de este texto como una metáfora de la precisión y la misma solidez que Víctor se exigió a sí mismo y a sus actores en cada espectáculo. Que Jaime lo haya aprendido hasta tamizarlo todo para entregarnos estos capítulos, es otro modo seguro de hacerlo aquí presente.

En los pasillos laberínticos de la Universidad de Miami, Víctor no sabía guiarse aún con precisión. Cuando Lillian Manzor pudo al fin ponernos frente a frente, emoción y respeto se unieron, al

menos de mi parte, mientras fragmentos de sus espectáculos se revolucionaban en mi memoria. Bárbara María Barrientos, su actriz, estaba esa noche visitando a unos parientes. Sólo hablamos por teléfono, y el que ella me reconociera, tras tantos años sin vernos y después del paso por la Argentina donde ella y Víctor permanecieron y trabajaron, aumentó esas ráfagas en mi cerebro, a punto de romperse tras ese largo viaje como la mente que se abría frente a las gradas de la *Ópera ciega*. Confieso cuánto me dolió el saber que Víctor Varela no regresaría a Cuba, que empezaba con él, otra vez, la vida errante de tantos directores, y que su propia historia quedaría como fragmento, fractura, sin que el espectador que acudía como un auténtico iniciado a sus estrenos, pudiera rescatar en su memoria cada nueva producción. De la salida de otros creadores cubanos me he lamentado menos. Quizás sea mi naturaleza poética la que me guía hacia ese dolor. Sentí ante esa pérdida la angustia del poeta que soy cada vez que uno de mis mejores compañeros de letras marcha al extranjero y se extravía sin regreso. Quisiera agradecer a Jaime Gómez Triana este libro, pues leyéndolo, así como sabiendo que Víctor Varela sigue dirigiendo teatro hoy en cualquier otro lugar del mundo, esa angustia, ese obstáculo se hace menor: otras formas de su presencia me alivian, salvan su memoria, hoy nos acompañan.

Norge Espinosa Mendoza

NOTA
Este texto fue leído en la presentación del libro en San José de las Lajas en febrero de 2004.

■ Una historia literaria detrás del telón¹

En abril de 1951 el director Francisco Morín daba a conocer a un joven dramaturgo cubano con la puesta en escena de *Sobre las mismas rocas*, pieza merecedora del primer lugar en el certamen de la revista *Prometeo* de aquel año. El autor, Matías Montes Huidobro (Sagua la Grande, 1931), de sólo diecinueve años, había obtenido mención en el concurso convocado el año anterior por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación, con el título *Las cuatro brujas*.

Aunque no vuelve a estrenar hasta 1960, en que Rubén Vigón acoge sus obras breves *La botija* y *Los acosados*—dejando inaugurados con ellas sus «Lunes de Teatro Cubano»—, este autor escribe en dicho intervalo varias piezas, entre las cuales *Sucedirá mañana* recibe mención honorífica del Premio Luis de Soto, convocado por el Patronato del Teatro.

En 1961 Montes Huidobro—que redactaba por aquellos años la crítica teatral para el periódico *Revolución*—presenta en la sala Níco López, de Marianao, su título *El tiro por la culata*, en una puesta en escena de Vicente Revuelta y poco después toma la vía del exilio.

Su lejanía física de la tierra natal—vive radicado en Honolulu, Hawai, en cuya Universidad ejerció la docencia—no ha impedido, sin embargo, que este autor haya continuado escribiendo en español² para la escena y haya seguido preocupado por los derroteros de nuestro teatro nacional, aun cuando sus inquietudes intelectuales rezumen, más que nostalgia, un profundo y amargo resentimiento.

El último producto de sus fructíferas investigaciones sobre la escena cubana es este enorme volumen de 738 páginas editado en 2004 por la Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder,

Estados Unidos, con el título *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*.

Estamos en presencia de una historia del teatro cubano del período comprendido entre 1902 y 1958, que en cierta medida resulta una continuación—tan largo tiempo esperada—del texto capital de Rine Leal, *La selva oscura*. Pero el título que nos ocupa revela una historia parcial, por cuanto trata únicamente de una parte de la producción dramática nacional—no tiene en cuenta el teatro popular—y, al propio tiempo, analiza solamente las obras y los autores desde el punto de vista literario, omitiendo, salvo alguna que otra excepción, el hecho escénico, o sea, la puesta en escena—dirección e interpretación—, la crítica a la puesta y su posible repercusión en el ámbito teatral.

Ignorar la vertiente popular del teatro cubano en la actualidad representaría negar la posibilidad de una aprehensión más profunda de nuestras raíces; estaríamos soslayando de cuajo el irrefutable papel que aquel teatro representó en la identificación de la idiosincrasia de nuestro pueblo y, en último lugar, la asimilación de aquellos personajes tipos en una expresión estéticamente superior y por ende mucho más lograda.

En títulos como *Electra Garrigó*—donde la utilización de recursos paródicos y evasivos (empleados hasta la saciedad por el género vernáculo cubano) no sólo resulta indudable sino que es reconocida por el mismo Piñera en el prólogo a su *Teatro completo*, publicado en 1960—o *María Antonia*—que consigue una visión más real y a la vez poética de la mulata trágica zarzuelera—, por no citar más que dos de nuestros textos cardinales, la cubanía alcanza su grado de universalidad más acabada, gracias, precisamente y en gran

medida, a este vínculo (in)voluntario con los géneros populares.

Por otra parte los límites temporales fijados a esta investigación, conducen a un análisis incompleto de la obra de dos, entre otros, de nuestros más grandes dramaturgos en ese período, Virgilio Piñera y Carlos Felipe, quienes produjeron algunos títulos significativos con posterioridad a 1958: *Aire frío* (1959, estrenada en 1962) y *Dos viejos pánicos* (1968, estrenada en Cuba en 1990), del primero, y *Réquiem por Yarini* (1960, estrenada en 1965), del segundo.

No obstante, estas restricciones impuestas por el autor a su obra, si bien importantes, no la invalidan en lo absoluto. El *investigador* ha trabajado conscientemente rastreando y exponiendo la crítica textual de cada título y el *crítico* se ha expresado con rigor acucioso y libre de prejuicios artísticos. Perfecto conocedor de las técnicas de dramaturgia, realiza su análisis, sustentado fundamentalmente desde una perspectiva literaria, sin obviar jamás el sentido teatral del discurso dramático.

Dividida en dos partes—I. *Toma de conciencia del teatro cubano (1902-1939)* y II. *El teatro moderno entra en acción (1939-1958)*—, esta historia estudia los títulos de los autores más importantes de la dramaturgia nacional—nombres, algunos de sobra conocidos, otros casi ignorados y otros más destacados en otros campos del quehacer literario—: José Antonio Ramos, el binomio Insúa-Hernández Catá, Gustavo Sánchez Galarraga, Ramón Sánchez Varona, Marcelo Salinas, José Montes López, José Cid Pérez, Salvador Salazar, Jorge Mañach, César Rodríguez Expósito, Renée Potts, Luis Alejandro Baralt y Felipe Pichardo Moya, en la primera parte; Carlos Felipe, Flora Díaz Parrado, Paco Alfonso, Dora Alonso, Virgilio Piñera, Roberto Bourbakis, Jorge del



Busto, René Buch, Nora Badía, María Álvarez Ríos, Rolando Ferrer, Eduardo Manet, Ramón Ferreira, Matías Montes Huidobro, Raúl González de Cascorro, Fermín Borges, Dysis Guira, Gloria Parrado, Antón Arrufat y Leopoldo Hernández, en la segunda. Este amplísimo repertorio nos acerca a las particularidades de medio siglo de teatro nacional con una prolijidad desconocida en estudios similares del mismo período, que enfrentan el análisis desde una óptica a veces demasiado sintética y generalizadora.

Dentro del orden cronológico asignado, Montes Huidobro intenta agrupar a estos autores y sus obras por los temas tratados que, en muchos casos, constituyen tendencias epocales. De este modo, Salinas y Montes López aparecen juntos en el capítulo titulado «El drama rural»;

Salazar, Mañach, Rodríguez Expósito y Renée Potts en «El dulce encanto de la burguesía». Pero hay otros nombres –Ramos, por ejemplo, el gran dramaturgo cubano de la primera etapa–, cuya obra se presenta diseminada en distintos capítulos junto a la de otros escritores. Este método de ordenamiento concede al presente estudio una unidad temática que facilita al lector la aprehensión racional inmediata de sus contenidos.

Por último, y no por ello menos importante, esta excelente obra trata de despertar el interés de críticos, realizadores y público por ciertos títulos que han sido olvidados –como la importante obra de Flora Díaz Parrado– o tradicionalmente relegados a terceros planos –como *Chano*, de Montes López, o *El Cristo*, de Jorge del Busto–, y lamenta, al propio tiempo, la pérdida de algunos textos cuya lectura habría resultado atractiva según se desprende de antiguas reseñas y críticas publicadas.

Cierra el libro una magnífica y completa cronología en la que el acontecer escénico nacional se inserta sucintamente en la historia de la República. El autor se toma gran interés en distinguir las fechas de creación de los títulos y de su estreno, información que muchas veces se descuida, creando con ello no pocas confusiones al respecto, salvadas aquí.

En sus análisis Montes Huidobro no evita incurrir en interpretaciones, comentarios irónicos y juicios peyorativos –a veces gratuitos y no siempre veraces– en relación con ciertos enfoques ideológicos o con políticas culturales felizmente

superadas desde hace algún tiempo en nuestra patria. De este modo manifiesta probablemente su resentimiento por el silencio absoluto de que fueron objeto en Cuba su nombre y su obra, junto con tantas otras figuras que «se fueron» en los primeros años de la Revolución. Estos aspectos, con los que se puede o no estar en desacuerdo, no afectan de ningún modo la extraordinaria trascendencia referencial de este título.

Por su minuciosa visión de conjunto y su rigor crítico especializado, *El teatro cubano durante la República* resulta sin duda un valioso aporte a nuestra escasa historiografía escénica; una monumental historia de nuestra producción dramática, en uno de los períodos más importantes de su devenir, donde se produce la toma de conciencia de que el teatro nacional no es *solamente* vernáculo y donde comienza a desbrozarse el camino de la selva oscura por los derroteros de la modernidad.

Enrique Río Prado

NOTAS

- 1 *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*, por Matías Montes Huidobro. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Estados Unidos, 2004.
- 2 En la excelente antología *Teatro cubano contemporáneo*, publicada en 1992 por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España, Montes Huidobro está representado entre otros dieciséis autores primordiales, con su pieza *Su cara mitad*.

Lecturas en Villanueva

En el marco de las Jornadas Villanueva, una de las actividades más sistemáticas y significativas fue la cuarta edición de lecturas dramatizadas en la sala El Sótano, auspiciada por la Sección de Dramaturgia de la UNEAC, el ITI y la Compañía Teatral Rita Montaner, con la coordinación de Gerardo Fullea León. En esta ocasión tuvo lugar del 29 al 31 de enero y estuvo dedicada a los ochenta años de Rolando Ferrer y Abelardo Estorino.

En la primera jornada se presentaron las obras: *Náufragos* de Lilian Ojeda, dirigida por Tony Díaz, *Descansa en paz* de Efraín Galindo, a cargo de Fullea León, y *El centro de mesa* de Kelaya García, bajo la dirección de Roberto Vega-Yort. *Triángulo azul* de Elizabeth Álvarez y *Huevos* de Ulises Rodríguez Flebes fueron los textos presentados en la segunda sesión, dirigidos por Fernando Quiñones y Tony Díaz respectivamente. En el tercer día se efectuó la clausura con la presentación de *Sudario* de Roberto Delgado, con la dirección de Lilian Susell, y *Cita en el espejo*, texto inédito de Rolando Ferrer dirigido por Fernando Quiñones.

Estas jornadas constituyen un espacio para jóvenes dramaturgos de disímiles formaciones. Funcionan como una propuesta de diálogo alternativo entre la dramaturgia textual contemporánea cubana y nuestro movimiento escénico actual. En esta ocasión agradecemos a los actores de la Compañía Teatral Rita Montaner y a los estudiantes de actuación del último año de la ENA por su participación, y exhortamos a sus protagonistas para próximas ediciones.

Títeres de Yangzhou

La presencia entre el 23 y el 30 de julio del pasado año de títeres de la República Popular China en los escenarios cubanos constituyó, sin duda, uno de los acontecimientos más novedosos para nuestro público, que tuvo la posibilidad de adentrarse en el mundo de la marioneta china.

El arte del teatro de muñecos chino es antiquísimo, tiene una historia de más de dos mil años. Ya en la sociedad esclavista el títere en este legendario país fue objeto no sólo de sacrificio, sino también un instrumento de placer y representación. Su origen data de 947-928 a.n.e., cuando un artesano llamado Yanshi ofreció como ofrenda al Emperador Mu de la Dinastía Zhou, un títere «con el cual podía atraer la mirada de las sirvientas que a su lado se encontraban». En 202 a.n.e. Cheng Pin de la Dinastía Han diseñó y creó un hermoso títere femenino que «danzaba

entre barricadas para forzar al enemigo a levantar el cerco, representando así lo ocurrido tres mil años antes». Durante el período de Tian Bao de la Dinastía Tang, el Emperador Liang solía utilizar muñecos para escenificar poemas con características tan humanas que provocaban a los presentes la ilusión, el ensueño de parecer seres vivos.

El Teatro de Títeres Yangzhou, como parte de este milenario arte escénico chino, desde su creación en 1957, ha reflejado y representado los acontecimientos de la vida de esta destacada y mundialmente conocida ciudad como la Casa del Títere, aclamada por todos como «un lugar encantador, ubicado en una hermosa y maravillosa tierra» de la República Popular China.

Esta prestigiosa agrupación que ha visitado nuestra ínsula, como parte de su gira por Latinoamérica y el Caribe, ha heredado y conservado la esencia de la tradición títerera Yangzhou, el legado de sus antepasados, sin rígidos conceptos que le impidan elaborar nuevas ideas, además de apropiarse de elementos de otras artes como la danza, el canto, la música, la pantomima, aspecto este que les ha permitido alcanzar su actual desarrollo artístico. Durante más de cuatro décadas la Compañía, al mismo tiempo que preserva su historia, ha enriquecido y renovado el tesoro de este arte, realizando una incesante búsqueda, con espectáculos que al integrar acertadamente la utilización de las diferentes técnicas con otros recursos expresivos, lo convierten en uno de los teatros de muñecos más galardonados de su país.

El programa escénico presentado en el Teatro Mella, el Teatro Sauto de Matanzas y el Pabellón de Cultura de Expocuba se basa en una indiscutible unidad en tanto enlaza con acertada precisión historias y fantasías, que transportan al espectador a un mundo lleno de alegorías infantiles, con imágenes visuales, sonoras, plásticas y gestuales, ofrecidas mediante la actuación de conjunto de un experimentado elenco que mostró seguridad, organicidad y fluidez en un espectáculo donde los muñecos se mueven como un todo articulado. El espectáculo cuenta con una tecnología viva de uso prolongado, e incorpora figuras animadas con ojos, bocas, articulaciones móviles, maquillaje y un vestuario donde armonizan el placer de la representación y un fino trabajo artesanal.

La propuesta escénica, cuyo sentido teatral descansó en el artificio del muñeco, además de poseer una efectiva comunicación y una peculiar seducción, la irresistible comicidad, momentos de ternura, tradición popular, coreografía, acrobacia, canto, caligrafía, circo, música, magistral animación de figuras, incluyó en su programa variaciones como *Danza de*

leones, Encanto de abanicos, La grulla y la tortuga, El gordo y el mosquito, Danza de dragones, Tocar la pipa a la inversa, Wu Song pelea el tigre, Danza de cinta de seda, Jugar con rosarios, Danza de la Flor Qiong y Dibujar 4, Tenis de mesa trasmite la amistad, Buena suerte para ti y una versión de *Tres golpes al demonio del hueso blanco*. Uno de los atractivos fundamentales de este programa se encuentra en el sustrato legendario de estas variaciones, cuyos textos se apoyan en leyendas chinas y que —a través del teatro de figuras— se rescatan para conservar las tradiciones, preservar la identidad y reflejar la idiosincrasia de los habitantes de este antiguo país. (Bárbara Oviedo-Brito)

Un espacio digital destacado

El sitio web www.cniae.cult.cu fue hospedado en el portal de la Cultura Cubana en septiembre de 2001. Su función inicial fue la de promover las labores del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. Pocas semanas después incorporó la sección Actualidad Escénica Cubana cuyo impacto y aceptación ha hecho que el sitio sea conocido por este título.

La sección se concibió siguiendo uno de los propósitos del Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas que consiste en recopilar, promover y divulgar información acerca de espectáculos, creadores, eventos y noticias en general sobre las artes escénicas de nuestro país. La actualización diaria ha sido y es una de sus características fundamentales, lo que le ha valido una reconocida, aceptada y popular inmediatez sobre nuestra vida teatral.

Uno de sus rasgos esenciales lo constituye la considerable cantidad de imágenes que se encuentran en el sitio fotografiadas por el propio editor, director, reportero y administrador digital o webmaster Pepe Murrieta. Otro de los componentes que le ha otorgado reconocimiento a este espacio es la presencia del muy útil directorio de correos electrónico de personas, instituciones y agrupaciones relacionadas con las artes escénicas en nuestro país.

Esta web funciona de alguna manera como un centro de información virtual, puesto que muestra la ficha artística técnica de cada puesta en escena presente en las carteleras y las vincula a artículos, críticas, comentarios aparecidos en la prensa escrita o digital o realizados especialmente para el sitio. Se incluyen también vínculos o links a biografías artísticas o currículos de una considerable cantidad de dramaturgos, actores, directores, diseñadores, asesores, investigadores y críticos.

Aunque Actualidad Escénica se ha dedicado fundamentalmente a la divulgación y promoción del teatro en Ciudad de La Habana, otras provincias han manifestado un significativo interés por este sitio. Entre ellas cabe señalar a Cienfuegos y Matanzas. Afortunadamente existen otros espacios digitales dedicados a similar actividad en las provincias. Sin embargo, la prontitud en la información del web del CNIAE, lo hace tal vez el sitio más popular y visitado.

Algunas personalidades de diferentes especialidades artísticas han ofrecido públicamente su opinión favorable al mismo. Entre otros pueden mencionarse actrices como Berta Martínez, Mónica Guffanti, Doris Gutiérrez, Carlos Díaz, Raúl Martín, Zenén Calero, Carlos Repilado, Rosa Ileana Boudet, Amado del Pino, Tania Cordero, Rafael Pérez Malo y Adolfo Casas.

Gracias a la exhaustiva información, agilidad en la divulgación y constante actualización, el sitio web aparece reflejado como uno de los principales logros, en materia de informática del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, en los más recientes informes sobre resultados de trabajo de esta entidad presentados al Ministerio de Cultura.

Este espacio no ha abandonado nunca uno de sus objetivos, la publicación de los resultados de las investigaciones del CNIAE y también monografías, trabajos técnicos de los especialistas y otros estudiosos del teatro, la danza, la pantomima. Así también ha estado presente el boletín *Indagación*, en sus varias ediciones.

Por todo ello quiero felicitar con entusiasmo a Pepe Murrieta, creador y máximo responsable de este lugar digitalizado, cuya utilidad e importancia para el quehacer escénico y su proyección nacional e internacional ha concitado una destacada valoración dentro y fuera de nuestro país. (Roberto Gacio)

Premios Villanueva 2004

Los miembros de la Sección de Crítica y Teatrología de la UNEAC, la AICT y la revista *tablas* se reunieron en la tarde del 6 de enero de 2005 para otorgar los Premios Villanueva, en saludo al Día del Teatro Cubano, a los mejores espectáculos nacionales y extranjeros presentados durante 2004.

En la categoría de espectáculos extranjeros fueron premiados: *Arquetipas* (Las Patronas, México), *La chica que quería ser Dios* (Matacandelas, Colombia), *Monolith y Unspoken Agreement* (Compañía Diversions, Gales), *Création* (Ballet de Biarritz) y *La pavana del moro* (Ballet de Bordeaux, Francia). *La ecuación* (George Céspedes, Danza Contemporánea de Cuba) y *Saga Loas* (Idalberto Bandera, Ballet

Cutumba), obtuvieron los premios de espectáculo danzario. En teatro para niños y jóvenes se le concedió el premio a *Si yo te contara* (Panait Villalvilla, Retablo), *Romelio y Juliana* (Félix Dardo, Los Cuenteros) y *Una manzana fuera de cuento* (Fidel Galbán, Guiñol Rabindranath Tagore). En la categoría de teatro para adultos fueron seleccionados: *Una casa en la frontera* (Daisy Martínez, Teatro de los Elementos), *Ayé N'Fumbi* (*Mundo de muertos*) (Mateo Pazos y Fátima Patterson, Estudio Macubá), *Penumbra en el noveno cuarto* (puesta de Osvaldo Doimeadiós), *Marx en el Soho* (unipersonal de Michaelis Cué) y *Mamíferos hablando con sus muertos* (José Milián, Pequeño Teatro de La Habana). El jurado consideró, por mayoría, otorgar un premio especial Villanueva a *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* (Carlos Celdrán, Argos Teatro).

Los especialistas reunidos se refirieron a 2004 como un año de esfuerzos excepcionales para actores, bailarines, directores y técnicos, en el cual despedimos a valores consagrados de nuestra escena y saludamos la llegada de otros más jóvenes. En la votación del Premio Villanueva 2004 tomaron parte los críticos: Roberto Gacio, Bárbara Rivero, Omar Valiño, Amado del Pino, Tania Cordero, Maité Hernández-Lorenzo, Norge Espinosa Mendoza, Abel González Melo, Nara Mansur, Yana Elsa Brugal, Vivian Martínez Tabares, Jorge Rivas, Andrés D. Abreu, Ada Oramas, Mónica Alfonso, Miguel Sánchez, Enrique Río Prado, Ismael Albelo, Marilyn Garbey, Mercedes Borges, Mercedes Ruiz, Noel Bonilla, Pedro Morales, José Alegría, Esther Suárez Durán, Osvaldo Cano y Raquel Carrió.

Una exposición de Gerardo Iglesias

El amante de la danza, ese que asiste cada noche al encuentro del arte del movimiento, disfruta la representación y se deslumbra con la destreza de los bailarines pero, dado el carácter efímero del acto escénico, únicamente podrá atesorarlo en su memoria. Sólo el video o la fotografía pueden preservar el minuto para la historia, para el futuro.

Al contemplar la instantánea se reviven las emociones experimentadas durante la función. El punto de vista del fotógrafo descubre nuevas perspectivas sobre el hecho escénico y añade otros grados de belleza al espectáculo.

Gerardo Iglesias, el fotógrafo que nos convoca esta noche, tiene un ojo entrenado como fotorreportero y eso le permite captar los segundos con asombrosa intuición. De ahí que, en su acercamiento a la danza cubana iniciado hace ya algunos años, cuando seguía los pasos de su hermano Miguel por los escenarios, haya dejado imágenes de innegable valor.

Las fotografías que mostró el pasado enero en el vestíbulo de la sala García Lorca se tomaron durante la temporada de *Nayara, mira pero no toques*, último estreno de Danza Contemporánea de Cuba, presentado el pasado diciembre en el Teatro Mella. Allí exploró el estado anímico de los bailarines, registró su expresividad escénica aprovechando los primeros planos y se detuvo en la versatilidad de los desplazamientos danzarios, en los niveles de la composición, en la desnudez del escenario.

El lente captó el instante en que Diana Cabrera, con el niño en los brazos, se enfrenta a Michel Ávalos. Recoge la intensidad de la expresión de Julio César Iglesias y de Luisa Santiesteban. Sorprende en el aire a Michel Rodríguez, Osnel Delgado y Aymara Vila, tratando de romper la gravitación universal. Deja testimonio de la vitalidad de los maestros Isidro Rolando y Margarita Vilela. Y recoge escenas de grupo.

Para perpetuar los momentos vividos durante los intensos días de diciembre de 2004, para deleitarnos con los insólitos giros ejecutados en la escena y para revelarnos pasajes irrepetibles, Gerardo cargó su cámara digital y su extraordinaria sensibilidad. Ojalá la danza cubana lo siga deslumbrando para que sus imágenes de bailarines en acción nos acompañen siempre. (Jorge Brooks)

¿Revive el monólogo cubano?

Entre el 8 y el 12 de febrero tuvo lugar en la ciudad de Cienfuegos el II Festival del Monólogo Cubano y Premio Terry, convocatoria que aspira a revitalizar el interés que en la década del ochenta tuvo entre nosotros la labor del actor en solitario. Convocado por el Consejo Provincial, la cita quiere ser, evidentemente, algo más que el evento mejor pagado de todo el teatro cubano –gracias a la contribución de la familia Terry y las instituciones culturales de la ciudad, así como de los propios ingresos en divisa del Monumento Nacional que patrocina el concurso, en una intención que aspira a dilatarse más allá de la competencia que esta vez acogió nueve espectáculos. Así pues durante el 115 aniversario del hermoso coliseo, el jurado que presidió Armando Suárez del Villar se hizo cómplice de las voluntades de este empeño, el cual «tiene entre sus objetivos dotar a la ciudad de Cienfuegos de una programación de excelencia, creando un espacio de confrontación e intercambio para todos los artistas cubanos que tributen al género del monólogo, incentivar la dramaturgia dedicada al mismo y atraer a la ciudad prestigiosos artistas y agrupaciones...», según reza el programa general.

Una búsqueda de rigor escogió los montajes en pos, se nos dijo, de una calidad perceptible en los valores de dramaturgia, dirección y actuación. Ello, que es francamente saludable, privó a ciertos espectáculos recientes, de valía en esos rubros, de la posibilidad de la competencia para dar sitio a otros no siempre justificados en tanto presencias en la programación definitiva. La muestra incluyó, así, desde los rangos estéticos de *La ventana tejida* (sobre texto de Ulises Rodríguez, actuación de Miriam Muñoz y diseños de Rolando Estévez), o *Tíbor Galarraga* (de Eugenio Hernández Espinosa, a quien se le homenajeaba, y defendido por Wilfredo Candebat): puestas de pretensiones más espectaculares o de mayor densidad en sus planteamientos; hasta los alcances intermedios de *Giordano Bruno*, del Teatro de los Elementos, X, del Teatro de la Fortaleza, y *Ella o no ella*, de Teatro Primero. Como excepción de asombro, por la escasez de elementos artísticos que justificaran su inclusión, resaltó *El magisterio de la vida*, del Teatro Lírico Nacional, pieza donde ni se cantaba ni se bailaba, y en verdad, se actuaba bien poco, lo cual la convirtió en el gran misterio del evento: aún esperamos las razones por las cuales, bajo intereses de Dios sabe quién, llegó al Terry semejante trabajo.

Los premios recayeron en *El bosque blanco del deseo*, que alcanzó los lauros de dirección y actuación femenina, compartida esta última categoría con el desempeño de Monse Duany en *La Lupe*, del proyecto Mujeres Inolvidables. La pieza de Vi-Tal Teatro recupera el fantasma de Blanche Dubois, en la figura y la voz de esa excelente actriz que es Yaelín Rosales, quien aporta momentos de organicidad y credibilidad firmes en la dura tarea de visitar ese personaje imborrable; apoyada por un montaje que pone en función de su trabajo los objetos y atmósferas que la circundan. Monse Duany, ganadora en la edición anterior por su brillante incorporación de *Emelina Cundiamor*, se presenta aquí luchando a brazo partido con otro espectro fulminante, el de Guadalupe Yoli Raymond. Lamentablemente la puesta en escena no traduce en acciones concretas el delirante discurso que Roberto Pérez León imagina, y si el espectador llega a comunicarse con el fantasma de la intérprete santiaguera es gracias a los recursos poderosos de la intérprete, que no a la estructura pautada por una dirección poco imaginativa. Un trabajo a replantearse, en atención a la calidad de los talentos que ese espectáculo ha implicado. Los galardones correspondientes a dramaturgia original y actuación masculina quedaron desiertos.

Las jornadas de competencia exigieron al equipo del Terry un laboreo incesante y disciplinado, gracias al cual pudieron verse

sin interrupción los montajes en concurso, cosa a agradecer desde la luneta. En las mañanas alternaron las sesiones del taller que sobre el arte del actor ofreció Alexis Díaz de Villegas, y un evento teórico sobre experiencias en el unipersonal, que debiera ganar en solidez de enfoques para las próximas citas; así como la conferencia que abordaba la figura del titiritero trashumante, a cargo de Rubén Darío Salazar, integrante, como Villegas, del jurado central. Quiero reconocer aquí la espléndida atención brindada por los anfitriones, el trato puntual y amable que siempre estuvieron dispuestos a dar, expresados durante las funciones, los ensayos, los descansos, o la entrega segura del boletín que se editó durante el evento, abierto siempre a colaboraciones.

La pregunta que pesa, sin embargo, sobre el concurso, es la de un concepto mayor: la pertinencia o no de celebrarlo alrededor del monólogo, expresión hoy no tan predominante en nuestro panorama teatral. La endeblez dramática de la mayor parte de los montajes, la confianza demasiado inmediata en el actor como portavoz de un texto irresuelto como puesta en escena de valores firmes, la repetición de recursos ya manidos en el enfrentamiento con el auditorio, etc., demuestran la imprescindible necesidad de renovación que la manifestación se exige. El evento nacional de monólogos desapareció por vía natural, al desfallecer los bríos que lo alimentaron cuando era una necesidad auténtica. El empeño del Terry no me parece en absoluto desdeñable, todo lo contrario: creo que nos lanza a un reto mayor, el de lograr desde su convocatoria bial que nuevamente los actores, directores y escritores teatrales confíen en el monólogo, siempre difícil, para devolver al teatro cubano esa fe que un actor, armado de recursos tan concretos y fascinantes como para convertirlo en un espectáculo vivo de comunicación, puede ofrecernos para ganar, desde la emoción, nuestro mejor aplauso. Ya la convocatoria de 2007 está abierta. Trabajemos, pues, durante estos próximos dos años para una nueva cita en Cienfuegos. (Norge Espinosa Mendoza)

Mozart para La Villa

Soy especialista en musicología, en particular investigadora de la vida y obra de Wolfgang Amadeus Mozart, por lo que me llamó la atención que un grupo enterrado en sus muchos años de existencia y en un lugar remoto como el municipio de Guanabacoa, utilizara indistintamente, en más de una puesta, la música del genio vienés y hasta la de Leopold, su progenitor. Hablo de obras como: *No hay mejor cuñía...* de

Gutiérrez/Hernández, *Vamos a encender la noche* de Bradbury/Parshall/Gimeno, y *Mi amigo Mozart* de Esther Suárez Durán/ Armando Morales.

De repente empezó a circular el rumor de que una ópera mozartiana, hecho sin precedentes al menos en Cuba, iba a ser llevada a escena, en una versión teatral para niños. Así pasó un tiempo imposible de definir hasta que ya casi era un hecho. El pasado mes de diciembre los medios de difusión masiva anunciaron su estreno, con motivo del cuarenta aniversario de fundada la compañía Teatro de la Villa.

Sin embargo se nos hizo esperar. Fue al fin en el mes de febrero del presente año que *La flauta mágica*, de Ernesto Adrián Monzón y bajo la dirección artística de María Elena Tomás, subió a las tablas para suerte y regocijo de todos.

Desde el *black-out* en que nos parece ver el fantasma de Salzburgo tocando su flauta dulce, seguido de las notas en el pentagrama, el espíritu de la melodía nos inunda el corazón, nos embriaga los sentidos, justo hasta la escena de la apoteosis final. La puesta es la producción de un texto inquietante que nos hace darle más de una posible lectura, y deja el gusto de volver a verla para buscar entre líneas y otros conceptos.

Está plagada de significados místicos y ocultistas, de referencias y homenajes, de iniciaciones pro-masónicas que no lastran en nada el cuento. No sólo es una fiesta que se han regalado los guanabacoenses, sino un punto de partida, un hito para todo el que se ha arriesgado a verla desde el día de la premier.

La flauta... en su monumentalidad dosifica una belleza plástica que a duras penas se contiene en la arena de su escenario, para caer sobre el público hechizándolo desde el principio. Aunque no todo en materia de arte es de absoluta perfección. Hago mención del desempeño de algunos personajes-actores, dignos de ser tenidos en cuenta.

Tal es el caso del joven Misael Boix, que nos regala un Papageno como para chuparse los dedos, y de la experimentada actriz Doris Vargas en su Tercera Dama de la Noche. Irasema Cruz, en la primera



FOTO: CORTESÍA DEL COLECTIVO

de las Vestales, demuestra ser una mujer de muy fuerte presencia escénica y de una belleza tan particular como sorprendente. Asimismo cuenta la obra con la maestría de Marco Llacobet en su Jefe Guerrero del Templo, al que no le alcanza el espacio para demostrar qué cosa es hacer teatro en serio, y al que según las notas del programa le tocó la difícil labor del montaje coreográfico de los actores. Félix Leal, en su Gran Maestro, sostiene la verdad de una caracterización impresionante, y María Elena Tomás, en su doble rol de Reina y Directora de la Noche, hace gala desde su salida a escena, de lo que ya nos tiene acostumbrados: su personaje entra en el horror, al compás de un aria, y parece que va a cantar, cuando se sobrecoge al comprobar lo que ha sucedido con su mascota favorita.

De la joven pareja protagonista es penoso señalar que se mueven a niveles tan antitéticos como diferentes son sus códigos estéticos. Ella es una actriz ya hecha, mas no basta el hábito para vestir al monje, ojo con esto.

Válido es destacar la selección de la banda sonora y cito una vez las notas al programa, donde aparecen las afiladas voces de Pilar Lorengar, Stuart Burrows, Martti Talvela, Cristina Deuterkorn y Hermann Prey, entre otros. Con intérpretes como estos no podría ser de otro modo.

Con respecto a los diseños generales y a su realización, tan similares en sí como eclécticos en cuanto a corrientes y estilos, funcionan perfectamente. Asimismo los monstruos o esperpentos y la escenografía, manipulada por las tres niñas-duendes en el leitmotiv de la música, corroboran que artista es aquel que nace, se cultiva y crece. De cualquier manera, gracias a Schikaneder y a Mozart. Al trío creador de esta versión. Gracias al Teatro de la Villa. (Annia Portales Téllez)

Eclipse con Arrabal

¿Es posible revitalizar un colectivo teatral, sustituir la línea estética, los propósitos generales con el espectador del trabajo para niños y cambiar hacia un teatro más experimental, agresivo, contemporáneo?

Esto ha sucedido con el grupo Eclipse. Su aún joven director Omar Lorenzo confiesa: «Amo el fascinante mundo del teatro para los más pequeños, pero es también una necesidad para mí incursionar en el teatro dramático como director, porque me formé con maestros como Fernando Sáez y Raúl Alfonso, y realicé una carrera como actor junto a ellos, en un teatro muy contemporáneo. Quise asumir un tipo de trabajo de esta índole con actores muy jóvenes, que

después de un previo entrenamiento, estaban listos y muy deseosos de asumir un espectáculo de esta cualidad».

El arquitecto y el emperador de Asiria de Fernando Arrabal es el nuevo montaje del grupo Eclipse, difícil y riesgoso texto, asumido con rigor por todos sus componentes. Indudablemente bajo una asesoría que no deja fuera ninguno de los aspectos conceptuales y formales. La guía de la dramaturgista Bárbara Domínguez se vislumbra en el sentido general y particular del espectáculo, en la coherencia mantenida durante la representación.

«El teatro arrabaliano será el más cercano sendero por el que transitaré de inmediato», declara el director del grupo Omar Lorenzo, quien al dilucidarnos las claves de su propuesta escénica expresa: «*El arquitecto y el emperador de Asiria* es un montaje que requiere un trabajo muy fuerte con el actor; debido a la gestualidad, el uso de los elementos, la constante energía del cuerpo, la variedad de imágenes, el nivel de precisión y síntesis que requiere el espectáculo, resultado que nos lo permite un entrenamiento diario, especializado en los distintos momentos del proceso de trabajo. Se trata de preparar bien al actor, su instrumento vocal y físico, a partir de técnicas barbianas y grotowskianas. Cada puesta en escena, cada personaje y, por qué no, cada actor, requiere una ejercitación específica de acuerdo con el género o estilo que queremos representar».

Omar señala además que su interacción con el teatro de Arrabal data de su vida de estudiante en la ENA, por los años noventa, donde quedó impresionado por la poética, las ideas, el valor literario, la ironía, el grotesco, o lo trágico ligado a lo anterior que sustenta la dramaturgia arrabaliana, en la cual encuentra vasos comunicantes con su modo de ver el teatro, «más universal, estallante, capaz de conmover y escandalizar no sólo para mejorarlos, sino como medio de análisis de la realidad».

El arquitecto... es el inicio de una trilogía que incluirá *Picnic*, que expone una crítica demoledora de la carrera armamentista y su trágica repercusión en la familia, y *Delicias de la carne*, cuyo texto plantea una relación casi sadomasoquista entre una madre y su hijo, en una lucha morbosa y decadente por el poder. Refiriéndose a los objetivos esenciales que el nuevo estreno ha alcanzado para el desarrollo del grupo, el director alega: «Constituye una clase magistral para los actores porque los obliga a desdoblarse continuamente y de manera abrupta. Defienden más bien roles con una gama de diversos matices, son: el cura, la prostituta, el soldado, el mono, el niño y muchos más; todo dentro de una atmósfera onírica, propia de las pesadillas más atroces».

FOTO: CAROLINA VILCHES



y eso implica, por supuesto, tareas escénicas bien exactas, que rozan el virtuosismo actoral. Aunque nuestros intérpretes son aún muy jóvenes para un espectáculo de implicaciones psicológicas, lleno de innumerables complejidades, puedo afirmar que han madurado y crecido desde el estreno y auguro grandes potencialidades en ellos, sobre la base de la seriedad, la pasión y la verdad con que se entregan al trabajo».

«Los propósitos de este estreno son fundamentalmente despertar a un grupo que prácticamente estaba olvidado y en la incertidumbre. Tuve que integrar un nuevo equipo con exigencias e intereses mutuos y *El arquitecto y el emperador de Asiria* está mostrando los lineamientos artísticos del futuro de este colectivo. Me ocupé del diseño plástico, sonoro y coreográfico, tratando que respondieran al género de la obra y al teatro pánico: estética definida por Arrabal como referida al dios Pan, que según el mito hacía perder la cabeza a los que escuchaban su música, liberando así sus sentimientos de entrega y repulsión. Teatro cercano al absurdo, ha exigido un diseño general más cercano a la instalación, al performance, a los elementos más contradictorios para recrear la absurdidad de las situaciones y el propio sentido lúdico que el discurso dramático demanda».

El arquitecto... del grupo Eclipse es una propuesta donde lo atrevido a nivel conceptual permite el disfrute de un variado público. Ese sentido del juego escénico, nada exento de humor, nos permite disfrutar de las ironías y sarcasmos del autor, de un hermoso collage visual y de un discurso inquietante y trasgresor.

Mario Aguilera como el Arquitecto obtuvo mención especial en el Festival de Pequeño Formato de La Habana. Descolló por su excelente trabajo corporal y de precisión en su caracterización. Comienza con buen paso una carrera todavía en los albores. José Carlos Bermejo, debutante en el mundo profesional como el Emperador, personaje que para su edad y debut es demasiado grande, no obstante, muestra capacidad para desdoblarse, usar su enérgica y bien timbrada voz, y convencer con su gracia.

En fin, *El arquitecto y el emperador de Asiria* marca el renacer del grupo Eclipse, da a conocer a un autor muy escasamente representado en nuestro país y lo hace indicando el inicio en el mundo del teatro para adultos, de un creador inquieto por plantearse una poética de dirección contemporánea y audaz, me refiero al dramaturgo y director escénico Omar Lorenzo. (Roberto Gacio)

Teatro alemán y español en la Ludwig

Organizado y coordinado por Reinaldo Montero y con sede en la Fundación Ludwig de Cuba, se desarrollaron entre las tardes del 14 al 16 de febrero, y luego del 8 al 11 de marzo, las lecturas de teatro alemán actual y teatro español contemporáneo respectivamente. En la primera sesión se presentaron dos textos de la autora Dea Lohrer, *Inocencia*, bajo la dirección de Carlos Pérez Peña, y *Las relaciones de Clara*, a cargo de Carlos Díaz. Ambas lecturas dramatizadas contaron con la presencia de la dramaturga alemana. El tercer texto, *We are camera (Jasónmaterial)* de Fritz Kater, fue dirigido por Irene Borges.

Los actores del grupo Escambray, dirigidos por Carlos Pérez Peña, protagonizaron la lectura dramatizada de *Rey Lear*, texto del dramaturgo Rodrigo García. Carlos Celdrán al frente de Argos Teatro dirigió *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. *Patético jinete del Rock and Roll* de Jesús Campos, estuvo a cargo del grupo Origami Teatro con dirección de Irene Borges. La última, *Morir* de Sergi Belbel, fue desarrollada por los actores del grupo El Público guiados por Carlos Díaz.

Dos veces dos: Festival Elsinor y Conferencia Científica

Marzo fue un mes agitado para la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Dos eventos de vital importancia se celebraron del 14 al 19, y del 23 al 25. El primero, organizado y protagonizado por los estudiantes, es el Festival Elsinor, espacio que se concibió desde su fundación en los ochenta con el objetivo de generar un diálogo interdisciplinario, donde la escena cubana contemporánea tuviese la posibilidad de acercarse a los procesos creativos emergentes de las aulas. Sin embargo, este sentido inicial, con el decurso de los años, ha tenido momentos sumamente auténticos y otros no bien logrados.

Elsinor 2005 llegó con el reto de recuperar sus esencias fundacionales y superar a la vez, aunque resulte paradójico, las ediciones anteriores en la calidad de

sus propuestas. Una programación variada con espectáculos teatrales, de danza contemporánea y folclórica, exposiciones de diseño escenográfico, performances, lecturas dramatizadas, conferencias, talleres y proyección de materiales, se mantuvo en cartelera durante toda la semana.

Entre los hechos más significativos de esta edición se encuentra la inserción de los estudiantes del Departamento de Teatología y Dramaturgia reseñando la práctica en que se suman actores, bailarines y diseñadores a través de las páginas de *Puck*, boletín de publicación diaria, que se propuso rescatar la memoria del Festival y sus hacedores. También agradecemos al café-teatro y sus protagonistas por las noches de fiesta e improvisación. No obstante, a pesar de la variedad de las propuestas, considero que el Festival tiene que seguir ganando una mayor incorporación de los estudiantes así como elevar la calidad de los proyectos artísticos, aspectos que se lograrán cuando sistematicemos un espacio pre-Elsinor que priorice el diálogo y el trabajo cotidiano extradocente.

Aunque en ediciones anteriores se cuestionaba el carácter competitivo del evento, en Elsinor 2005 ningún premio quedó desierto. *Soliloquio compartido*, *Saerpil* y *En cualquier solar de La Habana* fueron premiadas en las categorías de mejor labor coreográfica y mejor labor de conjunto respectivamente. El jurado de actuación concedió un premio especial al profesor Eduardo Eimil por la puesta en escena de *El gallo electrónico*, de Yerandy Fleites, obra que obtuvo además galardón de actuación de conjunto. William Ruiz y Yarlo Ruiz recibieron un reconocimiento de puesta en escena y actuación respectivamente por el montaje de *Cobra*.

En diseño escenográfico Erick Eimil resultó dos veces premiado por *Clitemnestra*, en la categoría de ejercicios

electrónico. El jurado de dramaturgia galardónó *Baba o malas palabritas ino!* de Yerandy Fleites, *Uno, dos, tres* de Yuniór García y *Zucco* de Fabián Suárez.

La Conferencia de Investigaciones Científicas sobre Arte y Cultura, organizada por los profesores del Departamento de Teatología y Dramaturgia, fue el segundo evento que tuvo lugar en la Facultad de Artes Escénicas, durante los días 23, 24 y 25 de marzo. Organizada en tres sesiones y bajo la conducción del profesor Habey Hechavarría, propició un espacio de reflexión e indagación sobre diversos aspectos de nuestra práctica teatral.

En el primer encuentro, dedicado al teatro para niños y de títeres en Cuba, se contó con la ponencia de Freddy Ariles «*Jugar y cultivar: una experiencia crítica y editorial*», y la presentación de dicha publicación. Se destacaron otras ponencias de Luvel García, Yuddalys Favier, Yamina Gibert y Jaime Gómez Triana. Esta sesión culminó con el desmontaje de *La caperucita roja*, puesta en escena del Teatro Nacional de Guiñol bajo la dirección de Armando Morales.

La presentación de publicaciones teatrales de Ediciones Alarcos tuvo lugar el segundo día, acompañada por las palabras de Omar Valiño acerca de este proyecto editorial. También se produjeron intervenciones de Vivian Martínez Tabares con la ponencia «Teatro y performance» y José Alegría con «Consideraciones teóricas sobre la publicación de la *Poética*, de Aristóteles, por Ediciones Alarcos». «La dramaturgia de Amado del Pino» fue el trabajo presentado por Osvaldo Cano en presencia del autor, quien estableció un diálogo con el auditorio. En la tarde, en el panel «Experiencias recientes de la dramaturgia cubana», Abelardo Estorino, Gerardo Fullea León, Raquel Carrió, Nara Mansur, Ulises Rodríguez Flebes y Abel González Melo reflexionaron sobre sus procedimientos de escritura y leyeron fragmentos de sus recientes textos inéditos o en proceso de creación.

«Investigación y creación: caminos en el teatro de hoy» fue el panel del tercer y último encuentro donde se presentaron



El gallo electrónico, ISA



FOTOS: EDUARDO EIMIL

docentes, y por *Vestido rococó*, en la categoría de proyectos personales. Ricardo Castillo y Humberto Rosales obtuvieron premio por el diseño de vestuario y escenografía de *El gallo*

Danzar en la calle: ¿cuáles son las reglas del juego?

las ponencias «Estudio Teatral Vivarta: una experiencia de creación y aprendizaje» de Habey Hechavarría Prado, con la presencia de la directora y actriz Antonia Fernández, y «Diálogos teatrales con Carlos Celdrán» de Mercedes Ruiz y Eberto Gacia Abreu. El evento finalizó en Loma y 19, sede del Teatro Buendía, donde Flora Lauten y Raquel Carrió exhibieron fragmentos de *Charenton*, próximo estreno con el que el grupo celebra sus veinte años.

Guanabacoa 2005

Entre las fechas del 13 al 19 de marzo se realizó el IX Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa 2005, con sede en el Teatro de la Villa. El jurado central del evento, presidido por Freddy Artilles e integrado por Santiago Montero, Doris Vargas, Jorge Garcíaporrúa, Fernando Quiñones, Jesús Ruiz y Abel González Melo, concedió el premio de puesta en escena para jóvenes a *Entredós o historias de chicos enamorados* (Origami), dirigida por Irene Borges, y el de puesta en escena para niños a Roberto Figueredo y Ederlys Rodríguez por *La media naranja* (La Salamandra) de Roberto Figueredo, quien resultó igualmente premiado por el texto y el diseño. Los galardones de actuación los recibieron Ederlys Rodríguez en *La media naranja* y Alexander Paján en *Entredós...* En cuanto a la actuación con muñecos fueron laureados Malawi Capote por *Romelio y Juliana* (Los Cuenteros) y Osmani Pérez por *Cuentos en la noche* (Arteatro). *Entredós...* recibió además el premio de música para Jomary Hechavarría. El jurado otorgó una mención especial al titiritero Adalett Pérez por *La cucarachita Martina*.

El jurado de la revista *tablas* premió como suceso relevante la puesta *La media naranja*. La UNIMA destacó la manipulación colectiva de Los



*La media naranja,
La Salamandra*

Cuenteros, mientras que el jurado de la ASSITEJ seleccionó *Entredós...* de Origami Teatro.

Ya se sabe, la danza nace de un ritual mágico religioso que, en la medida que el hombre logra sociabilizarse y entrar en complicidad con su partenaire, asiste a una recreación donde la colectividad, dígame diversidad, aporta elementos identitarios de un hacer que, con aciertos y desventuras, provoca el deslizamiento del sentido primario que tuvo la danza de identificación con el espíritu a una liturgia, a un culto de relación (expectación, lectura, decodificación) y no ya sólo de participación. Instancia distinta donde hay que preguntarse (coreógrafo, danzante, espectador): ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?

Sí, pues la elección del dónde –calle, plaza, parque–, ocupación de este preciso momento, informará del contexto y sus reglas de juego para tramar un discurso coreográfico que estime el espacio arquitectónico y el entorno urbanístico.

Sí, pues por ser el centro histórico de la vieja Habana el hábitat del Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja, Ciudad en Movimiento, se hace necesario dialogar con las leyendas, historias, fantasmas y trampas que perduran en sus espacios. Además, ¿quién duda que sea este encuentro el de mayor convocatoria dentro de nuestras artes escénicas? Somos muchos los que hechizados por la calle y sus azares –complicidades al margen– asistimos a la fiesta. Isabel Bustos, coreógrafa y directora de la compañía Danza Teatro Retazos, es la anfitriona de la cita. Sólo que esta vez, en la más reciente edición, diez años han transcurrido, razón de fuerza mayor para volver sobre el espacio y su «relatividad».

I. Acerca de la noción espacial

Al inquirir en la noción de espacio dentro de la danza, hay que retornar al eje axial, referencial, delimitador de comportamientos que es Merce Cunningham. Él, quien fue sin duda uno de los primeros coreógrafos en hacer del espacio un verdadero objeto de reflexión. En efecto, hasta su debut, el espacio en la danza era pensado en términos de perspectiva escénica vinculada a la noción de teatro y espectáculo, de manera frontal en su relación con el público. La composición se hacía entonces partiendo de un centro absoluto, aunque en verdad no siempre lo fuera.

Posiblemente la estrecha proximidad de Cunningham a pintores, arquitectos y músicos haya sido la causa de una visión espacial *nouvelle* en la danza. De la misma manera que una frase de Einstein vino a apoyar su idea de que todo lugar de la escena posee valor: «no hay punto fijo en

el espacio». Para el genial coreógrafo, la noción de espacio y danza inscrita en él, se cierra en la disolución de ambos y la frase einsteiniana encuentra eco en la metáfora de la esfera de Pascal cuyo «centro está en todas partes y la circunferencia en ningún lugar». Dicho de otro modo, Cunningham se mofa de toda pauta preestablecida en términos compositivos de puntos –cuerpos– en el espacio para reinventar una grafía diferente.

De eso se trata cuando el baile se sale del clásico escenario para invadir otros lugares de representación aniquilando la también clásica manera de componer a partir de centros privilegiados o zonas enfáticas. Bailar en un recodo o esquina de una calle asfaltada y dura; saltar, caer, arrastrarse sobre un piso áspero y sucio; desviar la atención de un transeúnte o impedirle su habitual recorrido, son partes esenciales de los requerimientos que deberían estructurar el discurso de la danza que encuentra en la calle, plaza o parque su entorno representacional. De lo que se deduce la imperiosa demanda de performers entrenados para reaccionar ante la eventualidad, la casualidad, el contratiempo.

De poco sirve una poderosa técnica corporal, escaso es que la coreografía no se sustente en una raigal investigación del espacio, lamentable es cuando la banda sonora no integra la sonoridad ambiental, triste se vuelve la propuesta cuando no se convierte en provocación interventora, sí, transformadora del esquema arquitectónico y urbanístico, léase espacial, donde se registra el acto.

Para danzar en espacios otros –¿cuán diferentes?– es de probada obligación que motivación, fabulación, azar, técnica, deben volverse claves estructurales en la coreografía, garantías de un espacio revisitado.

II. En la décima jornada

Ya anotaba el poder envidiable de convocatoria. Le sumo ahora la gracia elegante de Isabel y sus Retazos, la respuesta gestora de la Oficina del Historiador de la Ciudad, del Comité Organizador ante las adversidades y la no menos apasionante voluntad de todos los que, sin exigir más allá del mínimo de condiciones, apuestan por estar dentro de la amplia programación. Agrupaciones de toda la isla, invitados extranjeros –en esta ocasión de diecisiete países–, fotógrafos, realizadores audiovisuales, pintores, conferencistas, talleristas, en fin, adictos todos a una manera que ya se ha vuelto manía para desafiar polvos, piedras, soles y caminos.

En la apertura se presentó el espectáculo *La vida en rosa*. Recreación de

espíritu marcadamente francés donde la voz de Edith Piaf se combinó con la interpretación en vivo por el cantante francés Nilda Fernández. Músicos de alto nivel, un baile suave y ligero y la sabia manera para crear atmósferas seductoramente enrarecidas de Isabel, abrieron otro encuentro. «Desde lo más austero del mudéjar hasta un peculiar barroco, la Habana Vieja dejaba ver sus calles, casas, plazas, patios y rincones más desconocidos con un solo fin: promover la danza».

Como es ya habitual, las actividades comienzan cada día con las intervenciones de Tropazanco –en las mañanas– y Gigantería –en las tardes–, los pasacalles de ambas agrupaciones mueven a los espectadores por el circuito de funciones.

Nuevamente el taller «Investigación e improvisación en ambiente urbano», conducido por la francesa Sabine Jamet, atrajo la atención de los participantes en el evento y de los vecinos. Fundamental proposición que logra sacarle partido a la investigación espacial, colocando el movimiento en correspondencia con las características del escenario urbano. Una cámara de video que registra lo que ocurre es el testigo ocular, luego se mezclan proyección de imágenes, sonoridad y corporalidad en el espacio electo para el performance, de nuevo el cuerpo se descubre y la improvisación encuentra sus pautas en una comunicación donde el espectador es ahora otra intención mediática.

La mexicana Anadell Lynton con el taller «Danzando en Comunidad», regresa a la tierra y su pertenencia, a la voluntad de estar unidos –hombres, naturaleza, elementos–, para retornarle al baile su condición de comunidad, de complicidad. A través de movimientos miméticos, repetitivos, de pequeñas evoluciones y cercanía, la performer construye su coreografía. De significativo tuvo su taller, al igual que sus intervenciones en los patios interiores, la noción de asociación, de grupo, de colectividad que borra las diferencias individuales.

Otros talleres perseguían intereses similares: la improvisación, la activación de respuestas, la presteza del cuerpo en forma

y la comunicación diáfana con el espectador. Entre exposiciones, performances, ciclo de conferencia y videos, muestras y conciertos, transcurrieron los días del encuentro. Vale destacar el activo canto de la española Julia León y su grupo, en el exquisito concierto del Teatro Las Carolinas –nueva sede de Retazos–; las proposiciones de la compañía francesa Art Mouv –video, performance, conciertos–, la actuación del dúo noruego Toy Boys, las presentaciones de los niños de Así Somos, Bebé Compañía, Arlequín, Compañía de Mariela Gallegos; la presencia de Juan Eduardo López, presidente del Circuito Internacional Ciudades que Danzan, de Abel Prieto, nuestro ministro de cultura, y de Julián González, presidente del CNAE.

El Centro de Teatro y Danza de La Habana (CTDH), uno de las partes organizadoras del evento, entregó el premio a las mejores propuestas que dialogan con el espacio arquitectónico y el entorno urbanístico. Tras el trabajo serio y atinado del jurado fueron gratificados *La carrera del siglo* (Codanza), *Machos* (Danza del Alma), *Terapia ocupacional* (En Dedans) y *Visiones de la ciudad* (Danza Espiral-El Mirón Cubano). Rusbelt Rosales, director del CTDH, reconoció la labor sostenida de Isabel Bustos y su compañía en la rectoría de esta plural festividad.

Para la gala final se reservaron los instantes más importantes ocurridos durante el Encuentro. Estuvieron en el escenario adoquinado de la Plaza de Armas la mayor parte de los participantes. Un momento estelar en la despedida fue la pasarela-performance de Gigantería, con diseños de artistas principales del género que a partir de materiales frugales, de desechos o reciclados, se confabularon con Roberto Salas, director de la tropa, para que *Riategangi modwenschau* (*Laresapa*) se convirtiera en la atracción de la noche.

III. Epílogo

Insistiré en que dudo de la existencia de otro evento de artes escénicas que tenga el poder de convocatoria del Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja, Ciudad en Movimiento. Insistiré en que no hay otra opción que apostar por un baile diferente que estime el espacio donde se inscriba. Dureza, sabor, color deben aliarse a la piedra, al polvo, al sol, a la mirada esquiva, es la única manera de registrar el ambiente urbano, el entorno arquitectónico dentro de una *movimentalidad* que para nada puede resolverse única y exclusivamente desde el virtuosismo corporal, no. Insistiré en que hay que continuar desafiando las oquedades del camino, los contratiempos, las idas y venidas, la gentileza de los amigos, la cortesía de

Isabel, para, luego entonces, volver a reunirnos al llamado del siempre certero cañonazo habanero que, como guardián fiel persistirá en la apertura de otros espacios, nuevos tal vez, para que siga siendo el centro histórico de la vieja Habana un reto para el cuerpo y la mente dilatados.

Pues para danzar en la calle es imprescindible conocer y dominar ciertas reglas del juego, ¿verdad? (Noel Bonilla-Chongo)

Teatro D'Dos en temporada

Teatro de D'Dos, dirigido por Julio César Ramírez, arriba a su décimo quinto aniversario, y por tal motivo celebró su cumpleaños con una temporada en la Sala Adolfo Llauro de la Casona de Línea, durante los meses de marzo y abril. *La edad de la ciruela* de Aristides Vargas, *Siempre se olvida algo* de Virgilio Piñera y el estreno de *Frijoles colorados* de Cristina Rebull, subieron a las tablas para el disfrute de nuestros espectadores. Aunque el grupo anunció una temporada que incluía la representación de títulos del repertorio como *La casa vieja*, *El zapato sucio* y *Federico*, así como el estreno para el público infantil de *Puerto de coral* de Maikel Chávez, programación variada que permitiría vivenciar el desarrollo y evolución del colectivo, sus búsquedas y hallazgos fundamentales en el quehacer escénico, sólo se presentaron los tres primeros montajes.

La memoria, los recuerdos y el juego absurdo son tópicos recurrentes que conectan las tres propuestas de Teatro D'Dos. Las maletas de las hermanas Eleonora y Celina se multiplican y conforman el espacio escénico de *Siempre se olvida algo*, y las ratas que rondan la casa de las ciruelas se fusionan en una, que amenaza constantemente los «frijoles colorados» de Matilde y Federico y se convierte en leitmotiv del último estreno del colectivo.

Teatro D'Dos elige en esta ocasión el diálogo con un texto de la dramaturgia cubana contemporánea. La obra de Cristina Rebull parte de una estructura que se desarrolla en dos líneas: la memoria de los personajes que se trasladan al pasado asumiendo diversos roles, tratando de revelar el parentesco que los une, por un lado, y por otro el presente, con la maldita imposibilidad de ablandar unos frijoles prehistóricos y el pánico ante la amenaza creciente de una rata que los acecha. Sin embargo el texto no logra una transición orgánica entre estos dos momentos, que se encuentran delimitados por numerosas pausas, donde los personajes se trasladan mecánicamente del juego teatral a la realidad escénica, al ser la alusión a los pasos de la rata el suceso que posibilita la transición.

La fuente de todos, En Dedans



FOTO: J. J. CEPERO

Una estructura dramática simple y previsible que la puesta logra dinamizar introduciendo a dos actrices que desdoblán el personaje de Matilde: Deisy Sánchez y Yaquelín Yera. Ambas funcionan como dos proyecciones de la propia Matilde que reconoce Federico. Deisy encarna el presente, y dentro del juego con Federico, los personajes más autoritarios (madre, jefa), mientras que Yaquelín protagoniza los recuerdos, la memoria joven de Federico, interpretado por Antonio Revez, actor portugués.

Este recurso sumamente teatral que encuentra Julio César para superar una transición abrupta de la memoria/pasado/juego a la realidad/presente/juego que procura el texto, no es explotado ni enriquecido y genera ciertas zonas de ambigüedad en la puesta. Las interacciones Matilde-Matilde en los momentos en que coinciden en el escenario no se encuentran definidas. Desde el punto de vista actoral no existe ningún diálogo en la construcción del personaje entre ambas actrices.

Deisy Sánchez, que en *La edad de la ciruela* nos sorprende por los constantes cambios y matices que aporta a sus personajes, al renovar continuamente a nivel gestual y vocal la pauta textual en función de hallar un diálogo eficaz con el espectador, basado en imágenes sugerentes, en *Frijoles colorados* se mantiene durante toda la obra en un tono autoritario, enfatizado por una gestualidad que afirma un estatus alto invariable. En ninguno de los roles que asume hay un cambio en su relación de poder con Federico, característica que viene de los enunciados textuales y la puesta no subvierte, sino que reduce. Con las restantes interpretaciones sucede lo mismo. Antonio Revez asume una postura estereotipada en todas las personalidades que encarna: niño, viejo, soldado, todos trabajados desde un estatus bajo, enfatizado a nivel gestual y de comportamiento.

que sus interacciones interminablemente se desplazan de Tota/dominante a Tabo/dominado y de Tota/víctima a Tabo/victimario, en *Frijoles colorados* no hay un flujo de estatus: Matilde –la esposa, la madre, la maestra, la jefa– siempre manipula a Federico –el esposo, el hijo, el alumno, el soldado–, hecho que simplifica el conflicto y el juego teatral.

La dramaturgia espectacular de Julio César en *Frijoles colorados* remite a puestas anteriores. El actor constituye el sistema significante predominante en una relación activa con el espacio escénico, constituido por escasos objetos que funcionan también como escenografía, una escenografía dinámica, donde los objetos denotan espacios y atmósferas disímiles. La transformabilidad del espacio escénico es una práctica constante en los espectáculos de Teatro D'Dos. A diferencia de otras puestas, *Frijoles colorados* carece de la búsqueda de la belleza de la imagen teatral, que se halla trabajada desde su funcionalidad. Sistemas de signo como las luces, la música, el vestuario, permanecen minimizados en la puesta y desplazados por la palabra. La iluminación es un elemento expresivo clave en la estética del absurdo y en las propuestas anteriores de Teatro D' Dos. Sin embargo, en *Frijoles colorados* no hay una indagación en los efectos de luces que dialogue con la historia que narra el actor e interfiera en la construcción de la imagen escénica.

La memoria, los recuerdos, el pasado como vía para entender y evadir un presente incierto, desgarrador, apas-tante, donde la guerra aparece como la última alternativa, una vez perdida la certeza en nuestros primeros objetivos –«¿se ablandaron los frijoles colorados?... Es insólito. Esos frijoles colorados están en la olla desde el siglo pasado y siguen como piedras...»– constituyen las coordenadas temáticas que elige Teatro D'Dos para dialogar con los espectadores. No obstante, considero que la puesta debe trascender la mera ilustración de la fábula y concretar su enunciación en nuestro aquí y nuestro ahora. Asumir un discurso donde signos como la rata, la olla, los frijoles colorados, el encierro de Matilde y Federico se inserten en una estrategia de comunicación con nuestra realidad e inquietudes como espectador.

Teatro D'Dos arriba a sus quince años y celebra su cumpleaños con ciruelas y frijoles. Asisto a su fiesta con imágenes puntuales y perdurables que el colectivo ha archivado en mi memoria teatral: monto en sus ficciones y agrupo mis maletas hasta llegar al último ramo del árbol seco... y me pongo el sombrero...

y me ensucio los zapatos... y cuando me dispongo a correr para alcanzar a sus personajes sumidos en edades y edades, me detengo. Una vez más *Siempre* se me *olvida algo*: ¡Felicidades! (Yohayna Hernández)

Día Internacional del Teatro en Cuba

Nuestra capital celebró el Día Internacional del Teatro con festejos, funciones, numerosos estrenos y otras actividades encaminadas a homenajear la existencia de esta expresión cultural. En el mes de marzo una extensa programación se presentó en nuestras salas incluyendo reposiciones, estrenos y temporadas teatrales. Entre los espectáculos estrenados o en reposición estuvieron: *Tren hacia la dicha* (Mario Morales, Teatros de Orilé), *Morir del cuento* (Alberto Sarrain, Hubert de Blanck), *A la fuerza* (Alexander Paján, Origami Teatro), *La zorra y las uvas* (Pedro Ángel Vera, Teatro del Círculo), *El hombre más codiciado del mundo* (Nicolás Dorr, Buscón), *Frijoles colorados* (Julio César Ramírez, Teatro D' Dos), *Visiones de la cubanosofía* (Nelda Castillo, El Ciervo Encantado), *Ceremonia para actores desesperados* (Carlos Díaz, Teatro El Público), *Antes del desayuno* y *El cuento del zoológico* (Amaury González, Teatro El Público), *Escándalo en La Trapa* (Tony Díaz, Compañía Teatral Rita Montaner), *¿Quién engaña a quién?* (Eugenio Hernández, Teatro Caribeño), *Lo que le pasó a la cantante de baladas* (José Milián, Pequeño Teatro de La Habana) y para los más pequeños *El Quijote anda* (Armando Morales, Teatro Nacional de Guiñol) y *El pequeño príncipe* (Marta Díaz Farré, Okantomi).

En la tarde del 25 de marzo, en los jardines de la UNEAC, se celebró el acto central cubano auspiciado por la Asociación de Artistas Escénicos y el Centro Cubano del ITI. En esta ocasión se realizó la entrega del Premio Omar Valdés a la actriz Asenneh Rodríguez, al dramaturgo Albio Paz y a la diseñadora escénica María Elena Molinet, figuras destacadas de nuestro movimiento teatral.

El mismo domingo 27, en la Casona de Línea, el CNAE conmemoró la fecha, donde la lectura del mensaje oficial por el Día Internacional del Teatro estuvo a cargo de Nicolás Dorr. En medio de una extensa velada que contó con humoristas, trovadores, grupos danzarios y otras representaciones y la conducción de Renecito de la Cruz, se les rindió homenaje a dos personalidades de nuestro teatro: José Antonio Rodríguez, por sus setenta años, e Hilda Oates, por sus ochenta.

FOTO: PEPE MURRIETA



Frijoles colorados, Teatro D'Dos

A diferencia de *Dos viejos pánicos*, texto que Cristina Rebull toma como referente, donde Tabo y Tota asumen un juego en el

Convocatorias

Premio *tablas* 2005 de Crítica y Gráfica

Podrán concursar tanto profesionales como estudiantes en los siguientes apartados: crítica teatral o danzaria (espectáculos recientes, entre cinco y ocho cuartillas), entrevista (a un creador de las artes escénicas cubano o extranjero, hasta doce cuartillas), ilustración (serie de tres a doce, a una tinta, vinculadas al universo escénico) y fotografía (una o varias fotos, nunca más de diez, blanco y negro o color). En todos los casos, los estudiantes optarán por quinientos pesos, y los profesionales optarán por mil pesos, diploma y la publicación de la obra en la revista. Entregas hasta el 2 de diciembre de 2005 en nuestra redacción. Premiación en enero de 2006.

Premio de Teatrología Rine Leal 2005 (Segunda Edición)

Convocado por *tablas*-Ediciones Alarcos, Consejo Nacional de las Artes Escénicas y Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Para todos los críticos, ensayistas e investigadores escénicos cubanos, con obras inéditas sin compromiso de publicación, que no estén participando en otro concurso. Deberán enviarse libros de investigación o ensayo sobre las artes escénicas. En cualquiera 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. Se presentarán en hojas tamaño carta, a doble espacio y escritas por una sola cara, original y dos copias debidamente foliadas y presilladas, entre ochenta y doscientas cuartillas. Seudónimo y en sobre sellado aparte: nombre completo, datos de localización y un breve currículum. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por cinco años para la publicación; durante este plazo, la publicación de la obra en el extranjero deberá ser previamente coordinada con la editorial y, de concretarse, hará mención del premio recibido. Fecha límite de entrega: viernes 26 de agosto de 2005 en nuestra redacción. Premio único e indivisible: diploma, 5000 pesos moneda nacional, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor. Presidirá el jurado Humberto Arenal y lo integrarán otros dos miembros; su fallo será inapelable. Anuncio público y acto de premiación: XII Festival de Teatro de La Habana, en septiembre de 2005.

Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006 (Tercera Edición)

Convocado por *tablas*-Ediciones Alarcos, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura y la colaboración del Instituto Cubano del Libro. Para todos los dramaturgos cubanos, con obras en castellano sin compromiso de publicación, que no estén participando en otro concurso. Extensión, temática y género libres (incluyendo en igualdad de condiciones las versiones que se erijan en textos autónomos), se presentarán en hojas tamaño carta, a doble espacio y escritas por una sola cara, original y dos copias debidamente foliadas y presilladas, un máximo de dos obras por concursante. Seudónimo y en sobre sellado aparte: nombre completo, datos de localización y un breve currículum. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por cinco años para la publicación en Cuba de la obra; 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. Fecha límite de entrega: viernes 2 de diciembre de 2005. Premio único e indivisible: 3000 cuc, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor. Presidirá el jurado Eugenio Hernández Espinosa y lo integrarán otros dos miembros; su fallo será inapelable. Un jurado especialmente creado por el Royal Court Theatre 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; este premio consistirá en la traducción y publicación bilingüe (inglés-español) de la obra, en un volumen único por la editorial británica Nick Hern Books. No se descarta la posibilidad de que un mismo concursante reciba ambas distinciones. Anuncio público alrededor del 22 de enero de 2006. Acto de premiación: XV Feria Internacional del Libro de La Habana, en febrero de 2006.

Durante el acto de entrega de los Premios Villanueva 2004, el 20 de enero del año en curso, *tablas* hizo públicos los resultados de su Premio Anual de Crítica y Gráfica. En esta ocasión el jurado lo presidió el profesor e investigador José Antonio Alegría, y lo integraron la actriz Micheline Calvert y el director teatral José Oriol González. Los galardones fueron a manos del estudiante de Teatrología William Ruiz Morales por la crítica «*Memorandum*: siempre se olvida algo», en tanto los teatrologos Marilyn Garbey y Eberto García Abreu merecieron los lauros de crítica danzaria y ensayo, respectivamente, por sus textos «Otra ecuación para la danza» y «Pensar el teatro entre los mares. Apuntes de un viajero», artículos que aparecerán en próximas entregas de *tablas*.

desde San Ignacio 166

Recién comenzado el año, el día 7 de enero, *tablas* inició sus actividades con la presentación, a cargo de Raquel Carrió, de *Sueños del mago* de Amado del Pino. La misma ocurrió en el café-teatro del Bertolt Brecht, media hora antes de la función de *Triángulo* por Vi-Tal Teatro, reciente pieza de Amado estrenada mundialmente por este colectivo bajo la dirección de Alejandro Palomino.

Durante toda la XIV Feria Internacional del Libro, entre el 3 de febrero y el 5 de marzo en La Habana y más de treinta ciudades del país, nuestro equipo organizó el recorrido del dramaturgo Abelardo Estorino, a quien, en ocasión de su ochenta cumpleaños le fuera dedicada esta importante cita. Capitaneamos así las mesas redondas, las charlas y los lanzamientos de libros alrededor de la obra y la vida del autor de *La casa vieja*. Ya anteriormente, entre el 26 y el 29 de enero, *tablas* había auspiciado el coloquio Ochenta Estorinos, que en Matanzas y Unión de Reyes reunió a teatristas y estudiosos con el fin de homenajear al notable dramaturgo. En nuestro próximo volumen, íntegramente dedicado a la obra estorineana, entregaremos detalles sobre el Ochenta Estorinos y la Feria.

Saskia Cruz, fue luz y fuego

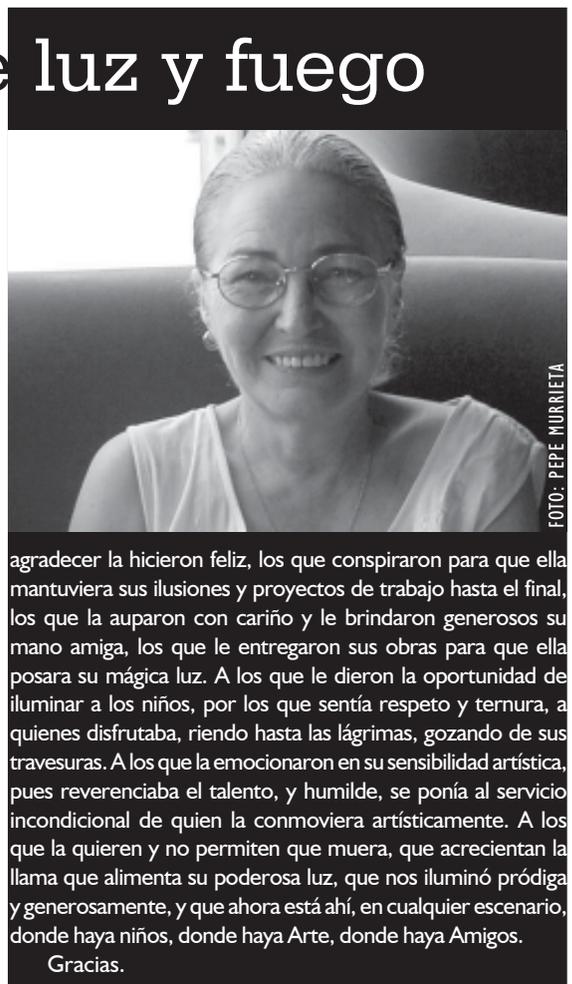
Marisela Herrera

A SU AMISTAD TODOS NOS PRODIGÁBAMOS por su simpatía y calidez humana que penetraba hondo a través de su mirada.

Era pasión y entrega. De alguna forma ella hacía suya la obra que le entregaran, y siempre encontraba la luz ineludible, única, porque establecía comunión con el espectáculo, captaba la impalpable esencia, el secreto espíritu de la creación, y generosa nos lo develaba, trascendiendo en muchas ocasiones las primigenias intenciones, y aportándole con su luz una hondura dramática, conceptual, que lejos de opacar, acrecentaba la riqueza de los creadores que compartían con ella el hecho artístico.

Ternura y rigor. Acariciaba con su mirada al amigo, con su luz el escenario. Los haces concentrados abarcaban el espacio y se disolvían suavemente, como una caricia, dando entrada al siguiente movimiento, levemente, con una calidad etérea que cubría un rigor férreo, una disciplina de asceta, una vocación casi religiosa al Teatro, donde inevitablemente estaban todos sus amores, que eran muchos. La evocamos en la simpática anécdota, en la leyenda personal, en la cálida asistencia, en la infalible presencia que con convincente talento solucionaba cualquier situación inesperada.

Presencia y amor. Por eso Saskia no se ha ido, está ahí, en las tablas, en nosotros, en todos aquellos a los que quiero



agradecer la hicieron feliz, los que conspiraron para que ella mantuviera sus ilusiones y proyectos de trabajo hasta el final, los que la auparon con cariño y le brindaron generosos su mano amiga, los que le entregaron sus obras para que ella posara su mágica luz. A los que le dieron la oportunidad de iluminar a los niños, por los que sentía respeto y ternura, a quienes disfrutaba, riendo hasta las lágrimas, gozando de sus travесuras. A los que la emocionaron en su sensibilidad artística, pues reverenciaba el talento, y humilde, se ponía al servicio incondicional de quien la conmoviera artísticamente. A los que la quieren y no permiten que muera, que acrecientan la llama que alimenta su poderosa luz, que nos iluminó pródiga y generosamente, y que ahora está ahí, en cualquier escenario, donde haya niños, donde haya Arte, donde haya Amigos.

Gracias.

En los primeros meses de 2005 el universo teatral ha sufrido notables pérdidas, entre ellas el clásico autor de *La muerte de un viajante* y *Las brujas de Salem*, el dramaturgo norteamericano Arthur Miller; también el actor cubano Carlos Paulín, fundador junto a Paco Alfonso del Teatro Popular, el dramaturgo Abrahan Rodríguez, recordado por su exitosa pieza *Andoba*; y la autora y directora argentina (residente en Ecuador) María Escudero.

Atilio Caballero

Apostillas sobre la diferencia entre leer y representar

I

DE MANERA GENERAL, SUELEN SER EL RECHAZO, LA admiración o el desconcierto los tres motivos predominantes, sin descontar la intención informativa, que incitan a un crítico a exponer públicamente su opinión sobre un hecho artístico determinado. Sucede también así en nuestro medio cultural, por supuesto, y sobre todo en el campo de la escena teatral contemporánea donde, por cierto, prevalece con amplia y sospechosa mayoría el segundo de los «motivos incitadores», actitud complaciente que bien puede ser tema para un/otro análisis. A mí me mueve ahora el desconcierto, que intentaré detallar más adelante: antes me gustaría reflexionar brevemente y de modo general –y creo que no por ello menos importante– sobre algunas pautas, algunos principios que considero imprescindibles en el ejercicio del criterio.

En este sentido, y no obstante a los cambios en la «perspectiva crítica» –y no sólo– impuestos por nuestra contemporaneidad, percibidos en nuestros sismógrafos estéticos mediante la evidencia avasalladora de las nuevas tecnologías, el influjo de la posmodernidad y el «ocaso» de los grandes discursos emancipatorios, sigo creyendo en ese objetivo inicial de la crítica artística, que reivindicaban Diderot o Baudelaire, de formar el gusto e incluso la opinión, de enseñar a discernir, de *iluminar* allí donde es necesario, de aportar con toda su sensibilidad y conocimiento a esa tan necesaria *formación de la mirada* (aplicada a las artes visuales y escénicas), dimensión que incluye y al mismo tiempo rebasa, enriqueciéndolo, su ya apuntado –y vital– carácter informativo.

Este objetivo inicial debería ir siempre acompañado de un conocimiento teórico, estético y artístico importante, de agudeza en el análisis, y el deseo de pensar en función de la historia del teatro (en este caso), de la historia del arte y la escritura en general. Requiere el crítico, por tanto, de una vasta formación. Tiene que ser un analista y tener conocimientos especializados de la materia de su elección; es importante que sus conocimientos de la práctica artística se apoyen en algo que vaya más allá, en el caso de las artes escénicas, de su competencia como espectador. Es decir: necesita tener buenos conocimientos de la dramaturgia, la dirección, la práctica teatral en su conjunto.

Parafraseando a un conocido escritor argentino, podríamos decir que crítico (teatral) es una persona que ha visto un espectáculo y opina sobre él. Cualquier espectador es por lo tanto un crítico, sólo que el crítico es un espectador privilegiado. Cuando esa persona es muy aguda,



muy informada, lo bastante artista ella misma como para captar ciertos niveles no del todo racionales de un hecho estético, cuando además posee una visión del mundo que le permitirá enjuiciar un espectáculo teatral sin olvidar que está cumpliendo una función cultural formativa y normativa, no creo que pueda objetársele nada, aunque se equivoque.

Debe tener una *visión*, insisto sobre ello. No se puede ser un gran crítico (de teatro o de cualquier otra de las artes) sin sustentar una poética, que es a su vez una zona de algo más vasto, la estética, y no hay estética que valga si no es parte de una concepción total del mundo, de una filosofía.

Aquí debe moverse siempre en un equilibrio precario, utilizar con circunspección sus subjetividad, pues tal vez el mayor de los peligros de la crítica, como es sabido, radique en que esta se convierta en tributaria de la personalidad del crítico. No es nada sorprendente

entonces que muchos críticos terminen por sustituir sus propios gustos, sentimientos, emociones, para ponerse ante la obra a riesgo de ocultarla completamente. «Así terminamos de verlos detrás de la crítica en vez de a la obra –afirma Josette Féral– y el crítico acaba siendo el espectáculo, feliz por la ocasión que le brinda la obra artística para ponerse en escena a sí mismo, por lo que su popularidad no la debe tanto a su talento sino al medio que lo proyecta a la luz cada vez que toma la palabra para hablar –o escribir– sobre una obra».¹

II

Ese vínculo necesario y equilibrado que debe establecerse entre emoción y conocimiento a la hora de enjuiciar una propuesta teatral, parece haber sido pasada por alto por el autor del artículo titulado «Voz en Martí, otra experiencia»,² que es, en definitiva, el motivo de esta *otra* reflexión que ahora me propongo. El artículo toma como referencia el montaje estructurado por Carlos Pérez Peña con otros cuatro actores del Grupo Teatro Escambray (GTE) con el título *Voz en Martí*, la más reciente producción de este colectivo; loable propuesta re-creativa de indagación histórico-artística sobre esta figura cimera de la historia y la cultura cubana, destinada esencialmente a los trabajadores de cualquier fábrica de tabacos que utiliza el eficaz recurso del antiguo oficio de lector de tabaquería y que reemplaza su lugar en el área de trabajo para, desde allí, hacerles llegar su visión del Maestro, articulada a partir de la biografía de Mañach, *Martí, el Apóstol*, enriquecida y enfatizada ahora con una acertada selección de frases martianas, pensamientos, fragmentos de cartas, versos, el *Diario de campaña*, momentos y pasajes de su vida, algunos de estos últimos poco conocidos.

Aquí intento analizar el artículo de marras, no la propuesta del GTE. Aun así pido una breve licencia y no me demoro un segundo más para expresar mi entusiasmo y mi satisfacción ante una iniciativa como esta, la de llevar por medio de la palabra leída hasta un sector laboral específico y particular la vida de José Martí, su verbo prístino o rotundo, su pensamiento acompañante y fecundo. Empeño loable, ya dije, pero además útil, necesario. Así lo sentí –aunque un poco largo, dadas sus

características– en una tabaquería al pie de las montañas del centro de la Isla; así lo repito otra vez.

Aclaremos algo, sin embargo. Amén de la valiosa intención de este *montaje* (de textos, de voces, de sonidos musicales), *Voz en Martí* es, en esencia, lo que universalmente suele llamarse una lectura dramatizada, y *no un espectáculo*. Y aquí está mi primera –y principal– discrepancia con el autor del artículo, quien utiliza este concepto, indistintamente junto al de la «puesta en escena», en más de siete ocasiones a lo largo de su escrito para definir lo hecho por el GTE con *Voz en Martí*. No dudo que para algunos pueda parecer una perogrullada, pero en este caso no creo ocioso recordar que en un espectáculo teatral, según su acepción generalmente aceptada, está estrechamente implicado el concepto de *representación* (en todas sus variantes, pero representación al fin y al cabo), conjugado con una serie de elementos auditivos –textos, columna sonora...– y, sobre todo, visuales: acciones, movimientos, diseño de luces, escenografía, vestuario (aunque estos tres últimos puedan no estar), que son los que, en definitiva, conforman la *teatralidad*. Esta propuesta del GTE *describe* una historia, no la *ejecuta*. Existe un texto *para ser leído*, no un texto *performativo*. Según Artaud, «el lenguaje físico del teatro, esta lengua material y sólida, consiste en todo lo que ocupa la escena, en todo lo que puede manifestarse y expresarse materialmente sobre una escena y que se dirige en primer lugar a los sentidos, en vez de dirigirse ante todo al intelecto, como hace la lengua de la palabra. Esta lengua hecha para los sentidos debe ocuparse, ante todo, de satisfacerlos».

Para el articulista, cito, «la distinción de tal lectura [y aquí creo entender que se trata de la que realizan los actores de los textos seleccionados] estriba en que está organizada como un espectáculo muy singular» y para fundamentar esta singularidad afirma que «el montaje se muestra en su construcción perfectamente orientado por el verdadero eje que lo signa: la *tensión* de un público específico; ese conjunto de tabaqueros para el que fue concebido, sin cuyas particularidades no fuera de esa forma». Así pues cabría preguntarse entonces si su valor teatral –el de *Voz...*, según el crítico– se establece o se «legitima» únicamente por el contexto en que este montaje se desenvuelve. De no ser presentado en una tabaquería, ¿perdería entonces su «tensión» vertebral, su intención performática, su pretendida –según el articulista– condición *espectacular*? ¿Funcionaría como tal en otro ámbito laboral, digamos en la sala de calderas de una lavandería, si es que realmente es un espectáculo? Recordemos –siempre es bueno recordar– la intención de Duchamp y sus *ready-made*: ¿es el lugar donde se expone lo que legitima lo expuesto como arte, otorgándole valor estético, espiritual? Recordemos otra vez a Duchamp cuando nos alerta sobre el hecho de que la obra la hacen quienes la miran...

Para el crítico, «esa presencia viva [la de los actores] marca también la diferencia con la radio, aunque es perfectamente posible grabar el espectáculo para este medio». Y anota: «la palabra resulta diferente porque obtiene una condición teatralizada a través de la acción vocal...»: nueva discrepancia, no es el caso. Aquí las palabras enuncian (relatan, describen, reseñan, testimonian), pero la intención de la acción vocal no posee tal condición pues la manera de enunciarlas, más cercana a la estética radiofónica, evita las inflexiones distanciadoras, los cambios de tono en busca de un sentido *otro*. Volvamos otra vez un instante a Barba: «Algunas palabras son estímulos. Pero atención, el estímulo es carburante, funciona si se lo quema. Un *estímulo* es algo profundamente distinto de una descripción o de una definición. Se debe saber, sobre todo, cómo transformarlo en carburante».³

No obstante esta última salvedad, cuando el autor nos habla de «presencia viva» está refiriéndose a que *Voz...*, apoyada en la «ventaja del

teatro», «crea vida frente a los espectadores, gracias a la extraordinaria capacidad de emocionar contenida en el acto teatral». No se percata del dislate cuando, unas líneas después, recuerda que por los requerimientos propios de su faena, los tabaqueros, es decir, los hipotéticos espectadores de este *espectáculo*, ese «ese destinatario de rostro definido», «no pueden mirar» (por estos mismo requerimientos). Si el llamado según el crítico «espectáculo» no está hecho para ser visto, ¿cómo es posible, entonces, que a renglón seguido se refiera a la «función decisiva de la presencia actoral»? ¿Será entonces que el tabaquero-espectador debe intuir –que no ver– que es la presencia física de alguien que lee lo que diferencia eso que *escucha* de una normal transmisión radial? (Recordemos que, según el autor del artículo, lo que orienta la *perfecta construcción del montaje* es la «tensión» de este «público específico»...) ¿Para qué es preciso que los actores, según el articulista, se acompañen de «gestos precisos, cuya energía se expande en el aire...», tiemblen sus cuerpos, crucen miradas, trabajen actitudes –algo que, sospecho, vieron sus ojos, no los míos–, si nada de esto, por su misma circunstancia laboral, puede ser apreciado por este espectador específico para el que este montaje fue compuesto? ¿Debe suponer que basta con que alguien ocupe el lugar habitual del lector de tabaquería, engole la voz, cuente y por momento dialogue –mientras lee– para que lo asuma como un espectáculo teatral? Evidentemente, y no sé cuál es la razón, se trata de hacer pasar por tal algo que no lo es, que ni siquiera fue concebido para *serlo*. No es posible la concreción (o materialización) del acto teatral sin la participación del espectador, ese alguien que *observa* y que cierra y define, con esta actitud, la conjunción necesaria actor-espacio de representación-espectador (recordemos otra vez, ahora a Peter Brook). En fin, ¿debe este «espectador» reconocerlo como «espectáculo» teatral sólo porque quienes vienen a pararse frente a él –ya ha sido informado al comienzo– son actores, socialmente legitimados como tal? Asimismo, una y otra vez el autor del artículo insiste en la *diferencia* para distinguir este *ensamble*. Y cada vez yo me pregunto: ¿con relación a qué? «Nuevo», «original» son términos usados en más de una ocasión para sustentar esta condición. Recordemos –otra vez– con Barba que «la diferencia en sí misma no es un valor, es una condición. La diferencia se vuelve fecunda sólo si [teatralmente] se convierte en inquietante».

«Polifilia» llamaba La Fontaine a esa tendencia de algunos humanos a ser demasiado aficionados a aficionarse, algo que por lo general suele llevarnos a «la imprudencia de modo superlativo» (ahora al decir de Borges). Estas, a mi modo de ver, parecen ser las causas y las consecuencias del artículo mencionado. Algo que, como apuntaba al inicio, ni facilita ni favorece el discernimiento inherente a la labor crítica, lo que, más allá de las buenas intenciones, termina desvirtuando la necesaria agudeza de análisis mencionada, el derecho del lector a una información justa y acertada, oscureciendo donde debería iluminar. Y lo que puede ser más grave, confundiendo las cosas, trocándolas unas por otras. «En *Voz en Martí*, la escena viviente posee la magia de hacernos vivir, sufrir, *llorar de emoción*; ante nuestros ojos todo vuelve a descubrirse», dice el crítico casi al final de su artículo (el subrayado es mío). Como él, también creo que Martí emociona por sí mismo. Pero esta emoción no me puede llevar a decir que *Voz...* es un *espectáculo teatral*, y aún menos «nuevo», «original»; sobre todo si soy un crítico (de teatro).

III

Para «redondear» mi desconcierto inicial me llega ahora la noticia de que a *Voz en Martí* le fue otorgado uno de los Premios Villanueva 2003, distinción que concede la Sección de Crítica y Teatología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC a los mejores espectáculos presentados cada año en nuestro país. La relación de laureados, en sentido general, es justa, encomiable, acertada.⁴ Y me pregunto: ¿es que también a ellos les llegó esta lectura dramatizada como algo «nuevo», «original»? ¿Quisieron distinguir una loable intención «en tanto esperamos por la pieza dramática que recree su vida»? ¿O soy, en definitiva, quien no ha sabido ver, quien no ha podido distinguir? Hago entonces extensivas hasta ellos, miembros integrantes de ese prestigioso jurado, si se quiere como una invitación al diálogo, las reflexiones aquí reunidas.

NOTAS

- 1 Josette Féral: «La crítica en tela de juicio. ¿Quién necesita al crítico?» en *Conjunto*, n. 125, mayo-agosto, 2002.
- 2 Omar Valiño: «*Voz en Martí*, otra experiencia» en *tablas*, n. 3/03, p. 36-41.
- 3 Eugenio Barba: *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Col. Escenología, México, 1992, p. 229.
- 4 *La caja de los juguetes* (Teatro de las Estaciones), *Roberto Zucco* (Argos Teatro), *Compás* (Danza Contemporánea), *Ícaros* (Teatro El Público), *Con ropa de domingo* (Pálpito), etc.



En portada:
Ayé N'Fumbi,
Estudio Teatral Macubá
Foto: Xavier Carvajal

Reverso de portada:
X Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos
Habana Vieja, Ciudad en Movimiento
Fotos: J. J. Cepero

Contraportada:
Hilda Oates en *María Antonia*
Foto: Cortesía de Gloriosa Massana

Reverso de contraportada:
Gira de Batida Teatro (Dinamarca) por Cuba

Sumario

La selva oscura

Premio Nacional de Teatro 2005

- 3 Flora y Eugenio: caminos cruzados
- 5 Somos personajes
Entrevista a Eugenio Hernández Espinosa
Maité Hernández-Lorenzo

Magdalena sin Fronteras

- 13 Mujeres de rojo
Jill Greenhalgh
- 17 Encontrar el momento en que nace la presencia
Taller impartido por Jill Greenhalgh
Vivian Martínez Tabares
- 21 Una isla que recoge los naufragos que todavía sueñan
Cristina Castrillo
- 23 La memoria del cuerpo
Taller impartido por Cristina Castrillo
Omar Valiño
- 26 Julia. Taller impartido por Julia Varley
Carlos Pérez Peña
- 29 Un concilio extraño. Taller impartido por Deborah Hunt
Panaít Villalvilla
- 30 El uso dramático de los objetos
Taller impartido por Ana Correa
Abel González Melo
- 34 La odisea de la escritura
Taller impartido por María Ficara
Nara Mansur
- 39 Mujeres sobre las olas
Ana Woolf
- 43 A capella
Tasha Faye Evans
- 53 Electra y Luz Marina: dos momentos y un conflicto
Nora Hamze

Libreto 68

Repique por *Mafifa* o *La última campanera*

Fátima Patterson

Repique por *Mafifa* o la apoteosis de la conga

Vivian Martínez Tabares

Reportes

- 57 Triángulo vital
Oswaldo Cano
- 61 Escenarios turcos (I)
Orestes Pérez Estanquero
- 68 Una batida teatral sobre la Isla
Maité Hernández-Lorenzo

Oficio de la crítica

- 71 Tras la soga de Esopo **Amado del Pino** Un canto a la libertad **Oswaldo Cano** Peligros de ser Don Juan **Abel González Melo** La perfección de las imperfecciones titiriteras **Armando Morales** Visión de *Woyzeck* desde una atalaya de La Fortaleza **Miguel Cañellas Sueiras** *iPasen, señores, pasen!* **Juan Eduardo Bernal Echemendía** De cómo viajan las estaciones en el alma y otras aventuras increíbles **Yasmin Portales Machado** Víctor Varela: la memoria como obstáculo **Norge Espinosa Mendoza** Una historia literaria detrás del telón **Enrique Río Prado**
- 84 En tablilla
- 92 Convocatorias
- 93 Desde San Ignacio 166
- 93 Saskia Cruz, fue luz y fuego
Marisela Herrera

En primera persona

Apostillas sobre la diferencia entre leer y representar

Atilio Caballero

Entretelones:

Obbá Eugenio Hernández Espinosa

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Sección «En tablilla»

Yohayna Hernández

Administrador

Vladimir García

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaría

Maura Hernández

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

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

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

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

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

La impresión de este número ha sido financiada por el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura.

EDITORIAL

Mujeres

A pesar de su centro editorial, este número no obedece a tendenciosidad sexista alguna, como no suele nunca participar esta publicación en la «batalla de los sexos» enunciada por Strindberg. Simplemente quiere destacar con naturalidad y por su importancia habitual el papel de las mujeres en escena, inspirados, sobre todo, por la celebración en nuestra Isla de Magdalena sin Fronteras, parte de una serie de encuentros fundados hace casi dos décadas y desde entonces organizados por destacadas creadoras de distintos países.

Por los días en que la red Magdalena se reunía en Cuba, Flora Lauten era declarada Premio Nacional de Teatro 2005, junto a Eugenio Hernández Espinosa, el padre de María Antonia, ese excepcional personaje femenino cuya encarnación fundacional y clásica nos ha llegado de la mano de Hilda Oates, quien ahora arriba a ochenta años.

Así, Magdalenas cubanas y extranjeras, Flora, María Antonia e Hilda han inclinado este número por su propio peso a homenajear a las mujeres sobre las tablas.

Flora y Eugenio: caminos cruzados

A FLORA LAUTEN TOYO Y EUGENIO HERNÁNDEZ

Espinosa la noticia de sus sendos Premios Nacionales de Teatro 2005 los sorprendió trabajando en sus respectivas sedes, no lejanas entre ellas. Se encontraban en los procesos de ensayo de sus más recientes estrenos, ya realizados al cierre de este número. Parfraseando a Hemingway ambos pudieran decir: si me llegan los premios que me agarren trabajando; un síntoma hermoso, por otra parte, para un galardón instaurado no hace tanto y que se ocupa cada vez más, después de los justos reconocimientos históricos, de artistas todavía al pie del escenario.

Flora y Eugenio, habaneros y contemporáneos, con trayectorias diferentes y responsables de estéticas distintas y destaques más pronunciados en uno u otro papel encima de las tablas, participan de al menos dos puntos comunes: ser teatristas totales y apostar por una decidida exploración de la cultura popular cubana.

Ambos comenzaron con el albor revolucionario. Ella formándose como actriz en Teatro Estudio de la mano de Vicente Revuelta, él haciéndose dramaturgo en el famoso Seminario del Teatro Nacional. Luego vendrían para Eugenio innumerables estaciones en distintos grupos, inmerso en la práctica de la dirección y siempre escribiendo. Para Flora, después de su participación en la conclusiva *La noche de los asesinos*, la ruptura de Teatro Escambray. Se iban ya los sesenta y Eugenio se establecería como el autor de la clásica *María Antonia*. Lauten profundizaría la experiencia escambrayana fundando el Teatro La Yaya, una experiencia comunitaria con campesinos en la cual asumía roles como dramaturga y directora. Hernández Espinosa capitanea junto a otros el Teatro de Arte Popular.



FOTOS: PEPE MURRIETA



Entrados los ochenta Flora se consagra a la enseñanza en el Instituto Superior de Arte, de donde nacería Teatro Buendía hace veinte años. Eugenio lega títulos polémicos, siempre indagatorios del sentir del hombre común, dirige, y funda hace quince años Teatro Caribeño. Lauten mezcla todos sus orígenes teatrales para explorar en el alma nacional comportamientos y repeticiones.

Sus presencias son realmente insoslayables en cualquier repaso del acontecer teatral del país, ambos sintetizan en sus espectáculos el magma sincrético de esta isla, puestas en escena y textos en permanente diálogo crítico con la sociedad cubana, afanosos buscadores de sentido para los destinos de esos espectadores que, convertidos en público, los aplauden.

Ahora mismo *¿Quién engaña a quién?*, de Hernández Espinosa, propone un acercamiento de novedades temáticas a las relaciones, marcadas en los últimos años por el comercio sexual, entre cubanos y extranjeros. Con *Charenton*, de Lauten, se bucea en las contradicciones de dos poderosos sistemas de pensamiento en medio de una revolución.

Sin cortapisas, sin complacencias, libremente entregados a sus integrales oficios, laboran no sin los tropiezos propios y las contradicciones tremendas de esta difícil manifestación. No hacen muchos discursos fuera del escenario. Hablan mediante su arte. Ahora el gremio los reconoce en toda su valía histórica y presente.

Para Flora fue un regalo que Cuba le devolvía por todo lo que le ha entregado. Eugenio quiso dar un grito de vida al contrario de su María Antonia. Y nosotros con él, con ellos.

tablas

Repique por Mafifa o La última campanera

Monodrama en un acto

Fátima Patterson



FOTOS: CONTESTÍA DE LA AUTORA

Libreto 68



Fátima Patterson (Santiago de Cuba, 1951)

Actriz, directora y dramaturga. Comenzó su labor profesional en la radio y la televisión santiagueras. Muy joven aún ingresó al Conjunto Dramático de Oriente, que luego cambia su nombre por el de Cabildo Teatral Santiago. Escribió textos cortos para teatro de relaciones que fueron representados en fiestas de carnaval. Fundó el Estudio Teatral Macubá en 1992, colectivo que hasta hoy lidera, dentro del cual ha conformado textos espectaculares como *De vida y de muerte*, *Esto no tiene nombre*, *Como me lo contaron* y *Ajiaco cubano*. Ha merecido importantes galardones en los concursos Máscara de Caoba y Caricato, así como el Premio Comunarte entregado por la Comunidad Iberoamericana de Mujeres Creadoras (México). Su puesta *Ayé N'Fumbi* obtuvo el Premio Villanueva 2004 de la crítica teatral. *Repique por Mafifa* o *La última campanera*, que José Oriol González dirigiera a Patterson en su primera versión de 1990, es hoy publicado por *tablas* al cumplirse quince años de su estreno.

Repique por Mafifa o la apoteosis de la conga

Vivian Martínez Tabares

UNA NOCHE DE CALOR SANTIAGUERO, ALLÁ POR 1991, DESCUBRÍ *Repique por Mafifa* en la cartelera de un Festival Máscara de Caoba. Sobre las tablas de un escenario que borraba sus contornos convertido en espacio arena, un grupo de espectadores sentados sobre cojines, compartíamos en medio de la penumbra una singular intimidad. Entre nosotros, organizados tras un círculo de velas, cuatro o cinco tamboreros sacaban al cuero resonancias estremecedoras. Y, al centro, Fátima Patterson evocaba la historia de una mujer real, le brindaba su cuerpo y su voz a Mafifa, La Niña, la campanera de la conga de Los Hoyos, para que nos contara sus cuitas y para que otra vez, al menos por un rato, pudiera volver a tocar su campana y su espíritu errante descansara en paz.

Estábamos en presencia de un hecho artístico híbrido, deudor cercano de la práctica ritual y de la experiencia de la posesión, a la vez que resultado de un proceso de investigación acucioso, a través del cual la actriz descubría y recreaba la historia de Gladys Linares, Mafifa, una mujer que vivió como hombre para poder ejercer el papel deseado en la Conga, que fumaba tabaco y bebía aguardiente, y que murió virgen. Y creo recordar que escuché entonces también –no sé si como parte de la leyenda callejera o como obra de la fabulación que emanaba del proceso artístico– que sólo después de muerta se había podido conocer su verdadera identidad.

A lo largo de los años, guardé en mi memoria las impresiones que me había provocado la angustia del personaje, su sensación de incomodidad al oír una campana sin alma, sin su alma desgarrada y cargada de fuerza telúrica, y su empeño por volver a ser el corazón de la fiesta conguera, desde su puesto de privilegio, sin comprender que ya no estaba más en el reino de los vivos, que «se fue para siempre, se fue para no volver...»

Mafifa reapareció para mí y para muchos más varios años después, en el Encuentro Magdalena sin Fronteras, en un patio iluminado una tarde fresca de Santa Clara, para hacer presente su voz de mujer que rescata la memoria de otra mujer extraña y afincada en una de las más antiguas tradiciones populares de la cultura, de fuerte raigambre caribeña, de Santiago de Cuba.

Repique por Mafifa nos propone una aproximación performativa que compromete absolutamente el cuerpo, la mente y el espíritu de la ejecutante, un ejercicio transdisciplinario que va en busca del *cuerpo de la esencia*. Un acto que, repetible en su espíritu, no necesariamente en su forma última –y el texto que aparece a continuación, creo que es, más que el punto de partida o una pauta rígida, una estructura que guía el trabajo–, se emparienta con el arte acción. En *Mafifa* confluyen el teatro, la plástica, la música, la poesía y la danza, pero también la antropología, la sociología, la tradición popular y la huella que han dejado en la memoria de Fátima y de sus colaboradores fiestas tradicionales, procesiones y experiencias mágico-religiosas cercanas a su entorno.

El discurso de Mafifa es el canto de cisne de la humilde campanera, simple mortal y criatura mítica por obra y gracia de la representación simbólica, y la atmósfera trascendente del rito –para Adolfo Colombres, consecuencia del mito como puesta en escena de su imaginario– construye un *pathos* a partir de su acto de no aceptar la muerte, de su voluntad de no renunciar a tocar la campana, porque en su proceder intachable no ha habido *hybris* ni culpa. Y es también una rebelión, desde el margen, contra los tabúes sexuales, que se exorcizan en la fiesta y que asumen una perspectiva de género a través de la mirada y la presencia de la actriz.

El acto reconstruye el ambiente ancestral del desfile, imaginamos los pendones coloridos y las capas brillantes batirse al compás del ritmo frenético que baja arrollador por la calle empinada, que coge por Martí y atraviesa Corona, sentimos el vapor que despiden los cuerpos y el tufo intrincado de la conga, y evocamos los golpes acompasados que salen del fluir de la sangre caliente. E imponiendo el movimiento... su campana, a la que le da bien duro, «hasta que la oigan en el Más Allá y todos los santos se suelten y se forme la jodedera padre».

Pero también está el detalle contingente, el «color social» del momento en la perplejidad del turista que quiere ser parte de la fiesta, pero no consigue más que empeñarse en entender algo que lo supera, embobado en seguir la mulatica sandunguera que le atrae. Y el chisme prejuicioso y la bola pendenciera, frente a los que hay que imponerse y poner en su sitio a los maledicentes, lo mismo en la cola que en la reunión del comité, pa que no se equivoquen.

Fátima revivió mi memoria y mis sensaciones de sobrecogimiento ante la muerte, y de exaltación ante los golpes de tambor que siempre me sacuden en lo más íntimo. Miré otra vez sus pies descalzos queriéndose afincar a la tierra, y percibí el temblor de sus manos, de uñas largas, aleteando como en el vacío en la última caída, mientras el vaivén de la rumba se le iba perdiendo. Y como el tiempo pasa... ahora su hija Consuelo, también actriz, es una entre los músicos que le acompañan. Y Mateo Pazos, que era la voz, fue ahora Pilili, con el rostro blanquísimo de los que vienen de otro mundo, que llega para consolarla y para avisarle que «pronto saldrán los tambores y el dolor se hará menos grande...», para que acepte el llanto, que «será el repique sordo de los cueros». Y como Mafifa sabe bien que para ser campanero no basta serlo, sino que «hay que tener un muerto detrás que te guíe la mano», accederá a ayudar a su sucesor y será sonido en el aire, aroma de aguardiente y energía en los cuerpos, libre de gritar y de sumarse al carnaval de los vivos y de los muertos.



Repique por Mafifa o La última campanera

Monodrama en un acto

Colaboración dramática
de Marcial Lorenzo Escudero

*Inspirado en Gladys Linares,
campanera de la conga de Los Hoyos,
conocida también como Mafifa o La Niña.
A su memoria.*

Personajes

MAFIFA. *Está muerta y se cree viva. Viste de blanco, túnica y un pañuelo en la cabeza. Muchos collares. Está descalza.*
MÚSICOS DE LA CONGA LOS HOYOS. *Con sus ropas de carnaval. Uno de ellos tiene el rostro como una mascarilla. Es un difunto.*

La escena:

Un salón amplio y profundo o un patio con similares características. Nunca el escenario tradicional de un teatro a la italiana. En el fondo del espacio hay una tarima donde permanecerán los músicos de la conga.

Delante de la plataforma un círculo enorme demarcado por muchas velas encendidas. Al centro del círculo permanece Mafifa sentada a la turca, distante y estática hasta el inicio de la acción.

La acción:

Al principio los músicos ejecutan un movimiento flojo y desordenado que paulatinamente irá ganando coherencia pero sin llegar a un clímax; luego pararán uno a uno cada instrumento. Sólo la campana continuará repiqueando aunque de modo ostensiblemente desganado. Durante esta suerte de apertura, Mafifa incorporará ciertos gestos o acciones muy precisas que denoten un estado ansioso, claustrofóbico, estos gestos o acciones no implicarán ningún tipo de desplazamiento.

MAFIFA. *(Como si despertara de una pesadilla.)* ¡Comején! ¡Comején! *(Jadeando.)* ¡Come-jén! ¡Come-jén! ¡jen! ¡jent! ¿jent? ¿gente? *(Sorprendida.)* ¿La gente? *(Como si se percatara de algo terrible.)* ¡Me jodí! *(Conga sube y baja.)* Alguien me ha puesto un daño. *(Se incorpora con achaque.)* ¡No me siento! *(Se palpa las manos, los brazos, el torso.)* Una güemba bien fuerte pa que me hiciera polvo y no levantara más nunca cabeza. *(Avanza unos pasos.)* ¡Al carajo! A seguir andando que barco parado no gana puerto. *(Se detiene. Pausa reflexiva.)* Nada más hay que dormirse un poco y te joden. ¡Puñeteros! Búsqnenlos pa estar poniendo brujerías. Sí, porque algo me han tirado que estoy más pesada que un muerto y más ligera que un ánima. *(Conga sube y baja. Se estremece y se santigua.)* Lo que necesito es un buen trago de aguardiente pa ver si suelto este pasmo y salgo a rumbear y conguear y cantar hasta caerme en tierra. *(Sube conga, se queda la campana fuera de ritmo. Se percata del débil sonido de la campana.)* ¿Quién está sonando mi hierro como si fuera un monaguillo? *(Pausa breve.)* ¡No aprenden, carajo! *(Pausa.)* Para ser campanero no sólo basta ser campanero; hay que tener un muerto detrás que te guíe la mano. *(Gesticula.)* ¡Duro, coño! ¡Bien duro hasta que la oigan en el Más Allá y todos los santos se suelten *(Ríe.)* y se forme la jodedera padre *(Ríe más fuerte.)* y el que esté maleao que pique, y el que esté vacilando, que vacile. *(La conga recommienza el movimiento con fuerza. Maffifa se vuelve hacia los músicos y se percata por primera vez de su presencia.)* ¿Qué hacen todos ustedes aquí? *(Nerviosa, extrañada.)* ¿Qué es lo que está pasando?

Uno de la conga cantará una rumba y el resto le hace de coro. Maffifa, distanciada, comenzarán a bailar. Entra clave de guaguancó.

GUÍA. Le lo lelo lelo la,
Maffifa se fue...

CORO. ¿Dónde está?

SOLISTA. Ya están todos los que somos,
somos todos los que estamos
y estamos todos reunidos
para ir a la invasión, camará.

CORO. ¿Y La Niña dónde está?

SOLISTA. Le avisaron a La Niña pero no pudo venir,
dicen que bajó Martí para dar un largo viaje,
y conocer el paisaje que todos vamos a ver,
cuando llegue el momento de creer o no creer, camará.
Se fue Maffifa, La Niña se fue...

Se fue para siempre, se fue para no volver...

CORO. Se fue Maffifa, La Niña se fue...

SOLISTA. Unos dicen que a la una y otros dicen que a las tres.

CORO. *(Repite el estribillo.)*

SOLISTA. Que yo no la vi salir, ni tampoco Chan la vio,
que cogió la ruta ocho cuando bajaba Martí.

CORO. *(Repite el estribillo.)*

SOLISTA. Y se llevó su campana
que la tocaba muy bien.

CORO: ¡Ay, camará! ¿Y su campana?
¡Ay, camará! ¿Y su campana?

El estribillo se repetirá varias veces y el solista improvisará estrofas. Maffifa, en tanto, bailará cada vez con más desgano, perdiendo el ritmo hasta que deja de bailar y la rumba cesa.

MAFIFA. *(A los músicos.)* ¿Quién les dijo a ustedes que yo no iba a tocar en la Invasión? *(Gesticula.)* ¿De dónde salió esa verracá? *(Ríe.)* Aunque me esté muriendo voy a... *(Desafiante.)* ¡Respondan! Aclaren esa bola que detrás viene el brete. *(Pausa breve. Se percata de que no la escuchan.)* ¿Están sordos o no me quieren oír? *(Desesperada.)* ¡Coño, están todos muy viejos para esa jodedera! Yo no nací ayer. ¡Carajo! Nadie me sabe nada. *(Gira hacia el público.)* Aquellos que saben o están muertos o tienen que bajar la cabeza cuando llego yo *(Pausa breve y transición.)*, claro que bajan la cabeza, lo mismo en una reunión del comité, en una cola o en la casa de Rosa La China... Porque el que quiso coger mango bajito conmigo, se lo tuvo que tragar verde y con cáscara. *(Pausa.)* Pero bien, sé que todavía hay unos cuantos cazueleros que siguen con la intriga y el daño... Yo sé los horrores que han dicho de mí, toda esa basura que tienen en la cabeza. *(Escupe con desprecio.)* ¡Cochinos! ¡Sí! ¡Hijos de puta! Que no me gusta andar con palabras lindas, y al pan, pan y al vino, vino. *(Pausa.)* Si no hubiera sido como soy, más fuerte que una guásima, estuviera hecha talco, cogiendo palos por los cuatro costaos. *(Pausa.)* Pero yo he sido una mujer de verdad y nadie puede entrar en mi vida como si se metiera en un bayú. *(Pausa. Jocosa.)* ¡Por lo menos tienen que quitarse el sombrero y pedir cien veces permiso! *(Ríe.)* Hasta dar los buenos días, las buenas tardes y las buenas noches... ¡Y todavía tendría que consultar a mi africano! Que hay mucha envidia y mucha mala vista en este mundo. *(Pausa.)* Total, ¿qué le pueden envidiar a una negra pobre como yo que está pa ocamba y ahorita se la lleva la Pelona? *(Pausa.)* Lo que pasa es que nunca he sido floja ni fácil y eso jode. ¡Que si jode! *(Pausa.)* Yo sé bien lo que digo... Todo el mundo aquí sabe que hasta al más pinto lo he puesto en su sitio... *(Sonríe.)* Uno se quiso un día pasar de raya y tuvo que zafar como el perro que tumbó la olla. *(Pausa.)* Llegó haciéndose el sabroso con dos tragos mal daos y una botella de aguardiente... ¡En mala hora! Porque ese día yo estaba cabrona. *(Pausa.)* Se me había hecho tarde y tenía que estar a las tres en mi trabajo... que con ese condenaio turno siempre es una salación y no hay nada que me fastidie más que me descuenten un peso a la hora del cobro... De mí podrán decir todas las mentiras que quieran, menos que nunca fui cumplidora en mi pincha. *(Pausa.)* Pues el tipo llegó con su alarde y una guapería que daba gracia verlo... Un muchacho que siempre fue correcto y hasta parecía comemierda... *(Ríe.)* ¿Parecía? Razón tienen los viejos con ese refrán de que lo que nace pa cola no llega a cabeza.

Se desdobra parodiando al aludido, hace como él.

ÉL. ¡Niña! Vamos a bebernos este pomo tú y yo, solitos... Sin sapos.

MAFIFA. Será otro día, mijo... No hay chance ahora...

ÉL. Pa luego es tarde, negra... todos los días no son santos...

MAFIFA. Tarde y requetetarde se me ha hecho tarde... a las tres tengo que estar en mi trabajo.

ÉL. A las tres mataron a Lola y en eso se quedó.

MAFIFA. Esa se jodió por estar en la vaciladera to el día...

Pero yo no puedo estar en eso siempre.

ÉL. Yo sé por qué tú nunca tienes tiempo. (*Intrigante.*) ¿Tiempo o deseo?

MAFIFA. Aclara eso. ¿Cuál es la intriga?

ÉL. Na, asere, todo está dicho.

MAFIFA. Vamos, que el pájaro se conoce por la cagá.

ÉL. Sin cráneo, Gladys, no hay intriga.

MAFIFA. Yo pensé que tú eras más hombre, la verdad es que cualquiera se equivoca con cualquiera...

ÉL. Niña, Mafifa... Lo que pasa es que uno se pone sabroso y se le hace la cabeza agua... ¡Vaya!, que quiero saber qué es lo que hay contigo en la vida real.

MAFIFA. Lo único que hay es que tú eres un infeliz que no sabe con quién se mete, un vago y un borracho cazuelero que acaba de tropezar con una piedra. (*Se da golpes de pecho, señalándose.*) ¡Con Gladys Linares no puede haber ningún chanchullo! (*Se acaban efectos. Comenzará a hablar como si se dirigiera a otros.*) ¡Mis ganas me las apago yo sola! ¡Con el ron que me gasto de mi dinero! (*Pausa.*) ¿No dicen que candela come candela? Pues la candela que me sube por las piernas y me llega hasta la cabeza me la bajo con aguardiente. (*Pausa.*) ¡Que salga por mis manos cuando esté tocando en el corazón de la conga! (*Breve pausa.*) Como el negro al que le dieron fuego y el alma le salió volando, gritando en todos los oídos que era libre. ¡Libre, carajo! ¡Choncholí se va pal monte, cógelo que se va! (*Entra percusión.*) Campana la Luisa se rompió, yo manda mi nganga componé, patico florido dime adiós, donde manda mi nganga mando yo... ¡Libre, cará! Porque la conga es la libertad que pa eso la inventaron los esclavos y hoy día hasta los blancos arrollan en ella. (*Pausa. Reflexiona. Sonriendo.*) Es como la libertad... por eso es tan bonita... Yo vi en la televisión una blanca que hablaba de eso, con palabras finas porque parecía un señor bien preparado... Dijo que arrollar en Los Hoyos era algo estético. (*Ríe.*) ¡Pa su madre! Los blancos tienen cada palabrita que dejan a una en China... Pero ya lo entendí, yo sé que lo que quiso decir era que la conga de Los Hoyos tenían caché... ¡Claro que tiene caché!, caché y aché. (*Pausa.*) Namá hay que ver que la gente se vuelve loca si la siente sonar. (*Pausa.*) El que está en la cocina baja el caldero, iy a arrollar, pa luego es tarde!... Y el paralítico sueltan la muleta iy a gozar! Como en esa canción de Matamoros: suelta la muleta y el bastón... (*Pausa. Reflexionando y sonriendo.*) Yo tengo un sueño que se repite desde que estoy en esto. (*Repite.*) Es un sueño que empieza bonito y acaba triste... Yo sueño que estoy en el cielo (*Coro: La luz, la luz, radia la luz,*

hermano mío.) mirando para abajo, viendo cuando Los Hoyos sube San Antonio después del desfile, cuando va pal encuentro... Todo se ve clarito: los pendones; las lentejuelas que adornan las capas; los guardias, molestos porque no pueden estar en la gozadera como todo el mundo y andan de un lado para otro vigilando el ambiente, que pa eso les pagan; un turista que apellunca a una muchacha pero no puede seguirle el paso y pone cara de no entender un carajo, aunque sigue ahí pegado... arrastrando los pies y haciendo lo que puede; Chan que pita y los músicos paran... a coger un diez y seguir palante que la cosa no se acaba hasta por la mañana... Yo misma me veo sonando el hierro con tremendo carácter. ¡Sudando como el demonio! ¡Tragando aguardiente para que el brazo no se enfríe ni el alma se caiga! (*Sonríe. Aspira el espacio muy concentrada.*) Y siente el tufo de la conga... de caballo y de tren... de alcohol y cebolla... de colonia de altar y azúcar prieta... (*Súbitamente contraída.*) Después viene lo feo. (*Se va perdiendo la conga.*) La gente se transforma en comején. No hay calle, hay ahora un descampao de tierras negras que no tiene comienzo ni fin, como el desierto, como un cañaveral al que le dieron candela. (*Pausa.*) En medio del lugar hay una guásima cundía de comejenes, seca... llenita la raíz de clavos mohosos y cabitos de velas encendidos. (*Pausa.*) ¡De pronto se levanta una ventolera y no veo más nada! (*Pausa.*) Quiero despertar y no puedo... Quiero moverme y no puedo... ¡Trato de gritar y nadie me oye! (*Pausa.*) Siempre que sueño con esas cosas alguien se ha muerto: un socio, un vecino, algún pariente. (*Pausa.*) Ese sueño es mi sal, nunca lo cuento para que no vayan a decirme pájaro de mal agüero, ila tiñosa del barrio!, ipalera! (*Pausa.*) Cuando palmó Pilili estuve toda la noche soñando la misma vaina, después se me ha quedao un dolor en el pecho que un día me va a matar... esa puñetera angina que me pone turulata. (*Pausa.*) Los médicos me han dicho que tengo que dejar de fumar y de beber, pero no son el cigarro y el ron los que van a acabar conmigo... (*Va entrando la conga. Se vuelve hacia los músicos.*) ¡Son estos puñeteros que me están barajando! (*Pausa.*) Porque desde hace rato estoy aquí plantá y nadie me ha dicho ni buenos días. (*A los músicos.*) ¡No me van a dar un cigarro! ¡Un buche de aguardiente! ¡No me van a dejar tocar! (*Se exaspera ante la desatención de los músicos.*) ¡Vamos, contesten, que no estoy pintada en la pared! (*Efecto. Músico de la mascarilla blanca avanza hacia ella tocando la tambora, danzando de modo ralentado una rumba.*) ¡Avermaría, se revolvieron los muertos...! (*Se ha percatado del músico. Se persigna.*) ¡Hoy tengo el día malo y no estoy pa ello! (*El músico que representa a Pilili baja de la plataforma y entra en el espacio de Mafffa, colocándose de frente a ella que se persigna y lo esquiva. Él baila una rumba al toque de la conga y su tambora, la convida.*) ¡Chino, José, denme un trago que la mediunidad se me ha revuelto...! (*Grita.*) ¡Chino, timbales, que me des un trago! Si quiere yo compro la botella... ¡Chan, para ese toque que está llamando a muertos! (*Efecto fuerte. Intenta hablarle al espíritu.*) ¡Sé que eres tú, Pilili! ¿A qué has bajado? (*El músico la asedia amablemente convidándola a bailar. Ella lo esquiva sin temor.*)

Regresa a tu mundo, Pilili, aquí nadie te ha llamado... Los muertos tienen que venir cuando se les manda a buscar y nada más. Si no es así se meten en lo que no les importa, buscando pendeencias y embromaderas... (El músico no deja de bailar en torno a ella.) ¡Deja ese bailoteo, Pilili, que me pones nerviosa!

A partir de este momento entrará en off la voz de Pilili, grave e impersonal. Se establece el diálogo siguiente. El músico de la mascarilla no deja de bailar. Mafifa bailará también pero en un solo sitio, sin desplazamientos.

VOZ DE PILILI. La vida y la muerte son dos cofres cerrados, cada uno tiene dentro la llave del otro... Nadie pensó que iba a ser tan rápido...

MAFIFA. (Aparentando serenidad.) No fue rápido, estuviste mucho tiempo enfermo...

VOZ DE PILILI. No hablo de mí sino de ti. Vine a acompañarte.

MAFIFA. (Airada y algo asustada.) ¡Acompañarme de qué carajo! Yo tengo mi protector.

VOZ DE PILILI. Se te desprendió y me mandaron para que te llevara en mi comisión.

MAFIFA. (Persignándose con nerviosismo.) Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre...

VOZ DE PILILI. Pronto saldrán los tambores y el dolor se hará menos grande... El llanto será el repique sordo de los cueros.

MAFIFA. (Confundida.) ¿Por qué ese llanto? Vamos, Pilili. ¡No jodas más y acógete a tu destino! Reconócete como espíritu. ¡Déjame en paz!

VOZ DE PILILI. ¡Colócate junto al campanero para que le guíes la mano!

MAFIFA. (Aparentando jocosidad.) Ese tiene la mano de trapo. (Ríe.) Y si yo estoy aquí, ¿quién más?

VOZ DE PILILI. ¡Niña, reconócete! Ya no estás en el mundo de la mentira, te tocó llegar al mundo de la verdad... ¡Oyá Yansá te abrió el cofre de Iku, la innombrable!

MAFIFA. (Desesperada se dirige a los músicos y a algunos del público. El músico continúa bailando en torno a ella.) ¡Mi gente, este que está aquí me quiere joder! (Señala al músico.) Si falté al juramento y dije que no tocaba era porque me sentía mal... Llamé a Chango y él me oyó. San Rafael me sacó del oscuro... Y aquí estoy, ¿no me ven? (Los músicos se muestran desentendidos, evidentemente no la ven.) ¡Estoy aquí! Muy bien. No tengo ningún achaque... (Baila con destreza.) ¡Miren qué ligera me encuentro! (Pausa.) ¡Ah, es que tengo que tocar! (Ríe.) ¿Dónde está mi campana? (Sube a la plataforma donde están los músicos. Se dirige hacia el campanero.) A ver, tú, dámela. (Golpes fuertes. La toma y la devuelve inmediatamente.) Esa no es la mía, ¿dónde la pusieron? ¡En el cuarto! ¿Por qué la pusieron ahí? (Se muestra confundida. Mira a cada uno de los músicos que siguen tocando sin reparar en ella.) ¡Chan! ¡Ayúdame, Chan, que me quieren fastidiar! (Baja corriendo de la plataforma.) ¡Déjame tocar! ¿Por qué me encerraron mi campana?

El músico va hacia ella.

VOZ DE PILILI. Deja que yo te guíe, mi niña, no te va a pasar nada malo, todo es cuestión de acostumbrarse...

Le agarra suavemente las manos para que le toque el rostro. Ella retrocede.

MAFIFA. (Temerosa.) No, por lo que más tú quieras... (Él insiste con firmeza pero con cierta dulzura.) ¡Qué raro, a mí me habían dicho que los muertos eran fríos como hielo!

VOZ DE PILILI. Esos son los cadáveres, la carne indigente... ¡Estás tocando mi alma!

MAFIFA. Acaba esta zozobra, Pilili, chico. (Tiembra.) Me estoy poniendo vaina y me están dando deseos de llorar...

VOZ DE PILILI. Que se desborde el aguacero que te queda dentro, que se te desborde de un tirón para que cuando te encuentres con tu gente no se ablanden de verte sin consolar. Tú misma has dicho que nunca has llorado...

MAFIFA. (Apartándose.) Hoy debe ser un día grande...

VOZ DE PILILI. Te despiden los tuyos... Siempre fuiste la mejor.

MAFIFA. (Espantada.) ¡A mí no, coño! (Corre buscando la puerta de la calle pero retrocede ante el público. Da unos pasos de espalda. Cae de bruces.) ¡Changó! ¡Ayúdame! (Llora.)

VOZ DE PILILI. ¡Levántate! Nos tenemos que ir; no puedes quedarte atrás... ¡No puedes!

MAFIFA. (Desalentada.) No puedo, Pilili, me jodí... (Comienza campana y quinto.)

VOZ DE PILILI. Te salvaste, Mafifa, no te das cuenta que ya no sientes dolor, que el pecho lo tienes libre...

MAFIFA. Lo tengo vacío, que es distinto.

VOZ DE PILILI. Lo tienes como el alma, ahora podrás ser como yo, como tú quieras ser...

MAFIFA. (Para sí.) ¿Es así, entonces?

VOZ DE PILILI. (El músico de la mascarilla baila en torno de Mafifa tocando la tambora y abanicando.) Dilo, no tengas miedo... reconócelo.

MAFIFA. (Recuperando la serenidad.) No, es muy pronto para decirlo yo...

VOZ DE PILILI. Di que nos vamos. ¡Dilo!

MAFIFA. (Tratando de incorporarse.) No puedo levantarme.

VOZ DE PILILI. Te has debilitado, me mandaron para ayudarte y se acaba el tiempo, si ahora no vienes tendrás que llorar mucho... Serás un espíritu resentido y embromador de los que nunca te gustaron...

La campana comienza a sonar sobre los tambores. Repica fuerte, muy fuerte y clara. Mafifa se incorpora lentamente pero sin achaque. Comienza a bailar con el músico de la mascarilla y la tambora.

MAFIFA. (Oyendo el repique de la campana.) Le falta alma, brillo... toca bien y claro pero le falta algo.

VOZ DE PILILI. ¡Ayúdame!

MAFIFA. (Extrañada.) Es cierto entonces que soy sonido, ¿podré ser libre y gritar en los oídos de la gente mi condición? ¿Es verdad, Pilili, que no hay quien pueda amarrarme a nadie ni con nadie?

VOZ DE PILILI. Y estar, siempre estar, que es lo más importante.

MAFIFA. (*Observando la conga, al público.*) Todo esto es por mí, Pilili.

VOZ DE PILILI. Sólo por ti, Mafifa. No te acuerdas que tú misma lo pediste.

MAFIFA. Esa campana toca bien y claro pero le falta... alma.

VOZ DE PILILI. La tuya

MAFIFA. ¡Entonces vamos al repique, Pilili! ¡Que se abran todos los caminos y que corra el aguardiente, Pilili! ¡Que el carnaval invada el reino de los muertos y de los vivos! ¡Que nunca se detenga!

La conga alcanza su toque más sonoro. Echa a andar. Mafifa se incorpora. Es ahora una más.

Fin





Hilda Oates
80 años