

XX+5
AÑOS
revista tablas

tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/07

tercera época
Vol. LXXXV
enero-marzo





En portada:
Josefina Méndez
en *La noche de Penélope*
Foto: Archivo del Ballet
Nacional de Cuba

Reverso de portada:
Parque de sueños, Teatro Tuyo
Foto: Jorge Luis Baños

Contraportada:
Festival Internacional de Ballet de La Habana 2006
Foto: Cortesía del Ballet Nacional de Cuba

Reverso de contraportada:
Promoción de libros
de la Casa Editorial Tablas-Alarcos

Sumario

La selva oscura

Del ballet

- 3 En la muerte de Josefina Méndez memorabilia de un histórico adiós
Miguel Cabrera
- 5 Repertorio de Josefina Méndez
- 8 Ballet, más ballet, mucho ballet
Yuris Nórido
- 11 *Cuadros en una exposición*: de la música nacionalista rusa a la pintura cubana contemporánea
Yandro Miralles
- 14 *Good night... Amadeus!* o las claves de la herejía
Darien Sánchez

Todo Camagüey 2006

- 16 Camagüey 2006: una aventura o el camino más corto
Yohayna Hernández
- 22 Calidoscopio de un festival en Camagüey
- 31 La raíz de la vida. Una charla con Pancho García
Abel González Melo

Libreto 76

Anestesia
Agnieska Hernández Díaz
Al límite
Arturo Arango

Oficio de la crítica

- 59 Para que no se apaguen los sueños **Marielvis Calzada Torres** La golosina de la Martina **Oswaldo Cano** *De caramelo*: en su poética del juego y la alegría **Carmen Sotolongo Valiño** Se escucha canto de ruseñor en Camagüey **Maira Almarales Monier** Teatro del Viento regresa al camino **Norge Espinosa Mendoza** *Espantapájaros* **Dianelis Diéguez La O y Rocío Rodríguez Fernández** Alas, muñecos en el diván **William Ruiz Morales** El ogrido de la discordia **Amado del Pino** Retratos encontrados de Camagüey. Un mismo festival, un teatro **Rodolfo de Puzo** Los restos y la noche **Harold Fernández Cedeño** Rumores y certezas **Tania Cordero** Brevísimas sugerencias para la imagen **Karina Pino Gallardo**

Abecedario teatral

- 82 Un libro transparente sobre la escena de Carlos Celdrán
William Ruiz Morales

En tablilla

Desde San Ignacio 166

- 91 Índices *tablas* 2005 y 2006
- 95 Premios XI Festival Nacional de Teatro Camagüey 2006

En primera persona

- 96 Defender, discutir Camagüey
René Fernández

Entretelones:

Josefina Méndez

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Diseño web e imagen de la Casa Editorial

Idania del Río

Redacción

Yohayna Hernández

Administrador

Vladimir García

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilles

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



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

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
www.tablasalarcos.cult.cu
www.revistatablas.cult.cu

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

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

EDITORIAL**Festivales**

Una vez más *tablas* reflexiona sobre dos festivales que se constituyen en estaciones obligatorias de nuestro panorama escénico. El Festival Internacional de Ballet y el Festival Nacional de Teatro de Camagüey, celebrados casi en paralelo entre fines de octubre y principios de noviembre pasados. Uno y otro sirven, como siempre, para repasar el acontecer de sus respectivos ámbitos, desde la perspectiva ancha y sintética, a un mismo tiempo, que este tipo de eventos facilita.

Cuando preparábamos el número falleció en La Habana, a fines de enero, la gran Josefina Méndez y el homenaje, así sea con unas pocas páginas, resultó punto insoslayable, aun cuando, por razones del cortante espacio, no queríamos exceder la fecha del 31 de diciembre de 2006 para el cierre de este volumen, pues nos hubiera acarreado serios contratiempos a la hora de reflejar la numerosa hoja de hechos de principios de año.

No podíamos, sin embargo, posponer la presencia de Josefina, dada su enorme importancia como bailarina, pedagoga y, en definitiva, notable figura de la danza y la cultura cubanas. Y, además, porque no encontraríamos mejor lugar para *tenerla* que al lado del Festival Internacional de Ballet, organizado y protagonizado por el Ballet Nacional de Cuba, la compañía que fue sitio esencial de su vida.

Por su parte, Camagüey, es decir, su festival de teatro, tan cenital para todos los implicados en la escena insular, abraza las páginas de la revista llenándose de múltiples voces de creadores y críticos. Distintos acercamientos «pintan» las imágenes de su trayectoria histórica y de su oncenaria edición, incluyendo un *dossier* casi completo de los espectáculos concursantes, en muchos casos según las visiones de jóvenes que se inician en las tareas de la crítica. Con sus pasiones y dificultades, ellos permiten que ocupen parte de estas páginas grupos y experiencias apenas amparados por la revista. Es otra de las facilidades que nos brinda un evento de esta naturaleza.

A veinticinco años de la fundación de *tablas*, continúa siendo su impostergable deber sumar nuevas imágenes, nuevos criterios, así como velar porque lleguen de la forma más adecuada a cada tiempo histórico. De ahí algunas transformaciones, cambios y ajustes que serán apreciados por nuestros lectores a partir de este número y los subsiguientes, pues se trata, en definitiva, de cumplir con ese irrenunciable y desafiante afán de no dejar de renovarse nunca a la vera de su interpretación de la escena nacional del presente.

En la muerte de Josefina Méndez memorabilia de un histórico adiós

Miguel Cabrera

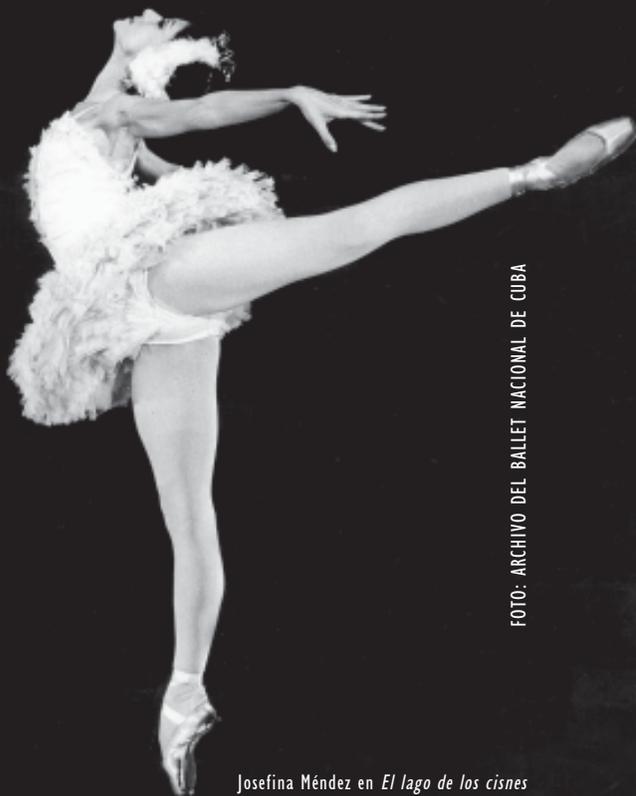
EL VIERNES 26 DE ENERO DE 2007, A LAS 11:50 de la mañana, falleció en el Centro de Investigaciones Médico-Quirúrgicas (CIMEQ) en el Reparto Siboney, de la Ciudad de La Habana, la bailarina Josefina Méndez, víctima de cáncer, cruel enfermedad contra la que luchó estoicamente desde finales del año 2003.

Mundialmente conocida como una de las joyas del ballet cubano, apelativo con el que la definió el crítico inglés Arnold Haskell en 1967, su muerte ha llenado de dolor no sólo al ámbito de la danza teatral cubana sino a toda nuestra cultura, por ser ella una de sus exponentes más valiosos. Bailarina del más alto fuste, llenó de gloria toda una época de nuestro ballet por su sólida formación técnico-artística, por su ductilidad estilística y de manera muy especial por su inalterable lealtad a los principios que por casi medio siglo han guiado los destinos de nuestra Patria, a la que entregó siempre lo mejor de su ser como artista y como ciudadana.

Nacida en La Habana el 8 de marzo de 1941, se inició en la danza a los siete años de edad en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro Arte Musical, bajo la guía de Alberto Alonso, donde incentivó una vocación que encontró su cauce mayor a partir de 1955, cuando pasó a integrar profesionalmente las huestes de la Academia de Ballet Alicia Alonso y el Ballet de Cuba, instituciones que, lideradas por nuestra eximia bailarina y el maestro Fernando Alonso, se habían dado a la tarea, desde 1948, de lograr que el disfrute del arte del ballet fuera un derecho de todo nuestro pueblo.

A ese histórico batallar, que sufrió apatías oficiales, incomprensiones y agresiones de los desgobiernos de la nación, se unió Josefina Méndez con pasión en un disciplinado quehacer, que pronto la convirtió en figura cimera de ese logro artístico hoy mundialmente conocido como la *escuela cubana de ballet*. El triunfo de la Revolución, en 1959, marcó una hora de definiciones y en ella Josefina no vaciló en ser fiel a su ética de siempre.

Aquí permaneció junto a su otra gran familia, la del ballet cubano, a la que prestigió como intérprete durante más de cuatro décadas y de manera simultánea como *maitre* y pedagoga formadora de las nuevas generaciones de bailarines. Su notabilísima hoja de servicios, con el rango de primera bailarina desde 1962, está indisolublemente ligada a los más grandes triunfos del ballet cubano en las décadas de los sesenta, setenta, ochenta y noventa del pasado siglo, con actuaciones en medio centenar de países de América, Europa y Asia, y como artista y *maitre* invitada de prestigiosas agrupaciones y festivales



Josefina Méndez en *El lago de los cisnes*

FOTO: ARCHIVO DEL BALLET NACIONAL DE CUBA

danzarios extranjeros, entre ellos la Ópera de París, la Compañía Nacional de Danza de México, el Festival Internacional de Ballet de Chicago, los Ballets de Odessa y Alma Atá, el Ballet Arabesque de Sofía, el Ballet del Rhin, el Ballet de Cali, el Ballet del Teatro Municipal de Santiago de Chile y el Ballet de la Ópera de Viena.

Pero con igual valía figuraron en su magisterio presentaciones en rústicas tarimas en escuelas, fábricas, zonas campesinas y unidades militares, a lo largo y ancho de la Isla, con las cuales contribuyó a sembrar la semilla de un arte hermoso para el deleite de todos sus compatriotas.

Como meritorio tributo a su labor artística y por la fidelidad a su Patria, se hizo acreedora de

importantes galardones, entre ellos: las Medallas de Bronce y Plata en el Concurso de Varna (1964-65), el Premio Estrella de Oro (París, 1970), el Premio Internacional del Arte Sagitario de Oro (Italia, 1976), la Medalla del Consejo Brasileño de la Danza (1987), la Distinción Por la Cultura Nacional (1981), la Medalla Alejo Carpentier (1984), el Premio Anual del Gran Teatro de La Habana (1992), la Orden Félix Varela (1999), el Doctorado Honoris Causa en Arte (ISA, 2000) y el Premio Nacional de Danza (2003).

Dueña de una compleja y carismática personalidad en la que coexistían el perfeccionismo, el buen gusto, el sentido del humor, la refinada ironía y una sobriedad casi trágica, supo utilizar estas facetas para el logro de caracterizaciones teatrales muy disímiles. De esos dones surgieron ejemplos antológicos como la Lisette de *La fille mal gardée* y la Swanilda de *Coppélia*, la Mme. Taglioni del *Grand pas de quatre*, la Bernarda Alba, la Consuelo de *Tarde en la siesta* o Doña Rosita la soltera. Pero esta reina del estilo, la sílfide, la aldeana-wili, el cisne lánguido o maléfico, podía desdoblarse con igual eficacia en la sensual Cecilia, en la trágica Penélope, la voraz Dionaea, la misteriosa Flora violeta o la cubanísima muchacha de *Dan-Son*, por sólo citar los ejemplos más renombrados.

Musa inspiradora de coreógrafos cubanos y extranjeros, que crearon para ella treinta y cuatro estrenos mundiales, logró esculpir toda una legendaria galería de personajes, en un repertorio de más de cien títulos que han de sobrevivir.

A partir de las nueve de la mañana del sábado 27, las honras fúnebres de la Méndez tuvieron lugar en el Gran Teatro de La Habana, sede de sus más resonantes éxitos escénicos en Cuba. Desde la gran puerta que da acceso al Paseo del Prado, dos hileras de alumnos de la Escuela Nacional de Ballet, con sus uniformes de rigor, custodiaron la senda que conduce a la escalinata de la Sala García Lorca en cuyo descanso principal —el mismo donde se expusieron las cenizas de su entrañable compañera, Mirta Plá, el 29 de diciembre de 2003 fue colocado el féretro con los restos mortales de la artista, cubierto de un sudario de blanco tul, bordado con flores de igual color.

Numerosas ofrendas florales enviadas por instituciones culturales, sociales y políticas y por relevantes personalidades de la nación, entre ellas las del Comandante en Jefe Fidel Castro y el General de Ejército Raúl Castro, Vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba colmaron el amplio espacio, donde también fue colocada una mesa para la firma del Libro de Condolencias. Fotos de la Méndez

y una muestra de sus más importantes galardones fueron expuestos al público, que de manera masiva e ininterrumpida acudió a rendirle postrer tributo. Una guardia de honor, durante más de tres horas, acompañó el féretro, mientras desde el balcón de la primera planta de la Sala, la Camerata Vocale Sine Nomine interpretaba obras pertenecientes al repertorio del compositor renacentista español Tomás Luis de Victoria, y del Cancionero del Palacio Real de España.

Poco antes de las tres de la tarde, la Camerata Romeu, bajo la dirección de la maestra Zenaida Romeu, hizo oír las melodías de «El día que murió el silencio», del compositor boliviano Cergio Prudencio y de «La bella cubana», de José White, obra muy ligada al repertorio de la bailarina. Seis representantes del elenco masculino del Ballet Nacional de Cuba, los primeros bailarines Joel Carreño y Romel Frómata, los bailarines principales Miguelángel Blanco y Javier Torres y los solistas Dayron Vera y Carlos Quenedit, llevaron el féretro en hombros hasta el coche fúnebre, mientras la multitud expresaba su honda tristeza en una atronadora ovación y gritos de «Bravo, Yuyi», afectuoso apelativo con que ella fue conocida entre la balletomanía cubana.

En la Necrópolis de Colón, Monseñor Carlos Manuel de Céspedes García-Menocal, Vicario General de la Arquidiócesis de La Habana, en oración postrera, exaltó los grandes valores de la artista e instó a todos a rogar por su descanso eterno. En silenciosa marcha hasta el panteón familiar acudieron todos, y allí, tras las notas del Himno Nacional, Sine Nomine entonó la triste melodía de «Ay, linda amiga» perteneciente al Cancionero del Palacio Real. El escritor Eduardo Heras León, Premio Nacional de Edición, pronunció las palabras finales del duelo, que él definió como una «conversación» con Josefina, para «decirle lo que tantas veces se le ocurrió y nunca hizo, lo que tantos y tantos admiradores de todos los rincones del mundo han pensado, piensan y seguirán pensando de una bailarina tan maravillosa, más allá de cualquier idioma, sensibilidad, estética o concepto danzario».

Con voz casi ahogada por la emoción, Heras León concluyó su dolorosa encomienda afirmando: «No volveremos a verte en los escenarios teatrales, pero vas a estar siempre en los escenarios de nuestra imaginación, que son más importantes, porque son eternos como la poesía». Otra atronadora ovación volvió a escucharse, las lágrimas inundaron la mayoría de los rostros y numerosas rosas eran lanzadas a la tumba por amigos, admiradores y compañeros de la Méndez. Así despedía Cuba a una de las más extraordinarias damas de nuestra escena teatral, situada ya para siempre en ese raro espacio en que se entretiejen la historia y la leyenda.

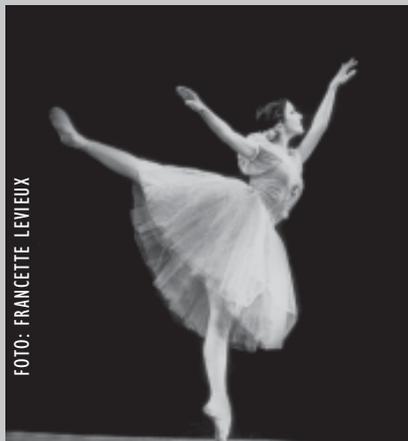


FOTO: FRANCETTE LEVIEUX

Giselle, Ópera de París



FOTO: ALICIA SANGUINETTI

Grand pas de quatre

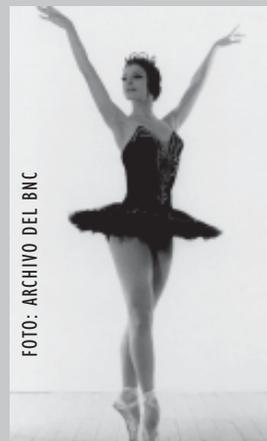


FOTO: ARCHIVO DEL BNC

El lago de los cisnes

Repertorio de Josefina Méndez

1955

El lago de los cisnes / (Cuerpo de baile, Danza napolitana) / cor. Mary Skeaping sobre la original de Marius Petipa y Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BC)

Giselle / (Cuerpo de baile) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli y Jules Perrot / mús. Adolphe Adam (BC)

1956

Imágenes / cor. Esther María Villavicencio / mús. Fryderyk Chopin (TED)

1957

Coppélia / (Cuerpo de baile. Las amigas, 1958) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Arthur Saint-León / mús. Léo Delibes (TGLA)

Coppélia / (La Fiesta) / cor. Mariam Lanova / mús. Léo Delibes (BCE)

Chinese Cinderella / cor. Mariam Lanova (BCE)

El lago de los cisnes / (Las Princesas) / cor. Mariam Lanova / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BCE)

Fado portugués / cor. Cuca Martínez / mús. Folclore (ABAA)

EM-dic. / *Divagaciones* / cor. Fernando Alonso / mús. Robert Schumann / Sede de la Academia de Ballet Alicia Alonso, La Habana (TED)

Grand pas de quatre / (Mlle Grisi) / cor. Jules Perrot / mús. Cesare Pugni (ABAA)

1958

Variaciones sinfónicas / cor. Betty Lismore / mús. César Frank (ABAA)

Cascanueces / (Vals de las flores) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (ABAA)

Danza húngara n. 5 / cor. Sonia Díaz / mús. Johannes Brahms (ABAA)

Giselle / (Las amigas) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli y Jules Perrot / mús. Adolphe Adam (TGLA)

1959

Variaciones de Brahms / cor. Enrique Martínez / mús. Johannes Brahms (ABAA)

EM-Iro jun. / *Remembranzas cubanas* / cor. Elena del Cueto / mús. Manuel Saumell, Ciudad Deportiva, La Habana (BNC)

EM-28 sept. / *Sinfonía latinoamericana* / (Rumba, Tango, Conga) / cor. Enrique Martínez / mús. Morton Gould / Teatro Blanquita, La Habana (BNC)

Las sílfides / (Nocturno, Mazurca y pas de deux) cor. montaje de Alicia Alonso según la versión original de Mijail Fokine / mús. Fryderyk Chopin (BNC)

El lago de los cisnes / (Pas de six, Dos cisnes. Pas de deux II Acto, 1962. Pas de trois, 1963) / cor. Mary Skeaping sobre la original de Marius Petipa y Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

Las bodas de Aurora / (Hada Lila. Princesa Aurora, 1966) / cor. Marius Petipa / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

1960

Concerto / cor. Alberto Alonso / mús. Antonio Vivaldi-Johann Sebastian Bach (BNC)

Capricho español / cor. Leonide Massine / mús. Nikolai Rimski-Korsakov (BNC)

Despertar / cor. Enrique Martínez / mús. Carlos Fariñas (BNC)

Paganini / cor. Carlota Pereyra / mús. Serguei Rachmaninov (BNC)

Un concierto en blanco y negro / (Solos. La bailarina, 1963) / cor. José Parés / mús. Joseph Haydn (BNC)

Apolo / (Calíope, Terpsícore, 1966) / cor. George Balanchine / mús. Igor Stravinski (BNC)

La fille mal gardée / (Las amigas. Lisette, 1966) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Jean Dauberval / mús. Peter Ludwig Hertel (BNC)

Giselle / (Dos Willis. La Reina de las Willis, 1961. Giselle, 1966. Bathilde, Berthe, 1967) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Jean Coralli y Jules Perrot / mús. Adolphe Adam (BNC)

1961

Coppélia / (El amanecer, czardas. II Acto, 1962. Swanilda, 1963. Oración, Mazurca, 1968) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Arthur Saint-León / mús. Léo Delibes (BNC)

Lluvia primaveral / cor. y mús. folclore chino (BNC)

EM-16 dic. / *La noche de Walpurgis* / (Cleopatra) / cor. José Parés / mús. Charles Gounod / Teatro Amadeo Roldán, La Habana (BNC)

1962

Príncipe Igor / (Danzas polovtsianas) / cor. Mijail Fokine / mús. Alexander Borodin (BNC)

Don Quijote (pas de deux) / cor. Anatole Obukov / mús. Ludwig Minkus (BNC)

Juana en Rouen / cor. Ana Leontieva / mús. Vaughan Williams (BNC)

Grand pas de quatre / (Mlle Grahn, Mme Taglioni. Mlle Cerrito, 1983) / cor. Alicia Alonso sobre la de Keith Lester y Anton Dolin / mús. Cesare Pugni (BNC)

1963

EM-18 ene. / *Liberación* / cor. Víctor Zaplin / mús. Cara Caraver-Gilberto Valdés / Teatro Amadeo Roldán, La Habana (BNC)

El espectro de la rosa / cor. Mijail Fokine / mús. Carl Maria von Weber (BNC)

1964

EC-16 may. / *La nueva Odisea* / (La animadora) / cor. Emile Köhler Richter / mús. Viktor Brunds / Teatro Amadeo Roldán, La Habana (BNC)

EM-19 jun. / *Exorcismo* / (La esposa) / cor. Ana Leontieva / mús. Béla Bartók / Teatro Amadeo Roldán, La Habana (BNC)

1965

El lago de los cisnes / (Odette-Odile) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Marius Petipa y Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

Cascanueces / (Pas de deux) / cor. Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

La carta / cor. Alicia Alonso / mús. Enrique González-Mántici (BNC)

EM-19 jun. / *Majísimo* / cor. Jorge García / mús. Jules Massenet / Teatro Amadeo Roldán, La Habana (BNC)

1966

EM-1ro sept. / *Espacio y movimiento* / cor. Alberto Alonso / mús. Igor Stravinski / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

1967

EM-11 may. / *El circo* / (El caballo solista) / cor. Alicia Alonso / mús. Enrique González-Mántici / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

El güijje / (La mujer. El güijje mujer, 1973) / cor. Alberto Alonso / mús. Juan Blanco (BNC)

EC-1ro ago. / *Carmen* / (El Destino) / cor. Alberto Alonso / mús. George Bizet-Rodion Schedrin / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

1968

EC-29 feb. / *Amatorias* / cor. Patricio Bunster / mús. Edvard Hagerup Grieg Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

La avanzada / cor. Azari Plisetski / mús. Alexander Alexandrov (BNC)

1969

EM-25 ene. / *Un retablo para Romeo y Julieta* / (Lady Capuleto) / cor. Alberto Alonso / mús. banda sonora de Ángel Vázquez Millares / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

Grand pas classique / cor. Víctor Gsovski / mús. Daniel Auber (BNC)

1970

Tema y variaciones / (Pas de deux) / cor. George Balanchine / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

Bach x II = 4 x A / cor. José Parés / mús. Johann Sebastian Bach (BNC)

Conjugación / cor. Alberto Alonso / mús. collage de Idalberto Gálvez (BNC)

Plásmasis / cor. Alberto Méndez / mús. Sergio Fernández Barroso (BNC)

1971

Primer concierto / cor. Azari Plisetski / mús. Serguei Prokofiev (BNC)

1973

Tarde en la siesta / (Consuelo) / cor. Alberto Méndez / mús. Ernesto Lecuona (BNC)

Edipo Rey / (Yocasta) / cor. Jorge Lefebre / mús. Bruno Maderna y banda sonora de Leo Vanhurenbeck; luego música de Leo Brouwer (BNC)

La bella cubana / cor. Alberto Méndez / mús. Gonzalo Roig-José White (BNC)

La muerte del cisne / cor. Mijail Fokine / mús. Camille Saint-Saëns (BNC)

1974

Estudios y preludios / cor. Roland Petit / mús. Heitor Villa-Lobos (BNC)

EM-15 may. / *La bella durmiente* / (Princesa Aurora) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Marius Petipa / mús. Piotr Ilich Chaikovski / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-24 nov. / *Mujer* / cor. Alberto Méndez / mús. banda sonora con textos de José Martí y Fidel Castro / Teatro Lázaro Peña, La Habana (BNC)

1975

EM-14 dic. / *Cecilia Valdés* / (Cecilia) / cor. Gustavo Herrera / mús. Gonzalo Roig, con arreglos y adiciones de José Ramón Urbay / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

La casa de Bernarda Alba / (Bernarda) / cor. Iván Tenorio / mús. Sergio Fernández Barroso (BNC)

1976

Divertimento / cor. Michael Lland / mús. Alexander Glazunov (BNC)

EM-8 nov. / *La noche de Penélope* / cor. Iván Tenorio / mús. Richard Wagner / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

1977

Imágenes / (La pasión) / cor. Menia Martínez / mús. Claude Debussy (BNC)

Chaikovski pas de deux / cor. George Balanchine / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

1978

Paso a tres / cor. Alberto Méndez / mús. Manuel Mauri (BNC)

EM-21 may. / *Génesis* / cor. Alicia Alonso / mús. Luigi Nono / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EC-29 oct. / *No hay perdón* / cor. Hilda Riveros / mús. Carlos Surinach / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-4 nov. / *Bachianas* / cor. Iván Tenorio / mús. Heitor Villa-Lobos / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-8 nov. / *Tú - yo* / cor. Josefina Méndez / mús. Franz Liszt / Teatro Mella, La Habana (BNC)

Dan-Son / cor. Gustavo Herrera / mús. Rodrigo Prats (BNC)

EM-12 nov. / *La catedral* / cor. Alberto Méndez / mús. Agustín Barrios Mangoré / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-17 nov. / *Flora* / (Flora violeta y Flora blanca) / cor. Gustavo Herrera / mús. Sergio Vitier / Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

1979

Despertar / cor. Enrique Martínez / mús. Carlos Fariñas (BNC)

EC-21 abr. / *Pulsaciones* / cor. y mús. Vittorio Biagi / Sala Universal de las FAR, La Habana (BNC)

Diana y Acteón (pas de deux) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Agrippina Vagánova / mús. Cesare Pugni (BNC)

Leda y el cisne / cor. Iván Tenorio / mús. Claude Debussy (BNC)

Rara avis / (Primer movimiento) / cor. Alberto Méndez / mús. George Frideric Handel-Alessandro Marcello (BNC)

1980

EM-28 oct. / *Misión Korad* / (La Bella) / cor. Alicia Alonso / mús. collage de Calixto Álvarez / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

FOTO: SERGE LIDO

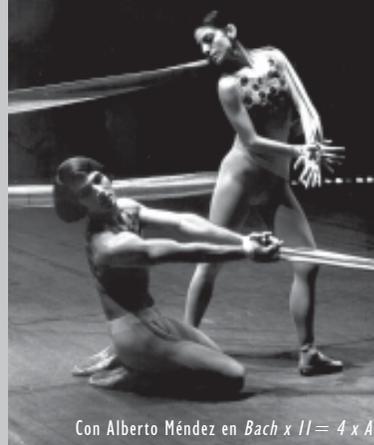


Giselle

FOTOS: ARCHIVO DEL BNC



Foto de estudio



Con Alberto Méndez en *Bach x II = 4 x A*

EM-2 nov. / *Fandango* / cor. Hilda Riveros / mús. Luigi Boccherini / Teatro Mella, La Habana (BNC)

EM-5 nov. / *Canon* / cor. Alberto Méndez / mús. Johann Pachelbel-Enrique Lafuente / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-7 nov. / *Final* / cor. Iván Tenorio / mús. Vangelis / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

1981

EC-16 jul. / *La bayadera* / (Escena de *El reino de las sombras*) / cor. Marius Petipa / mús. Ludwig Minkus / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-26 nov. / *Sendas* / cor. Gladys González / mús. Juan Almeida-Rafael Somavilla / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-29 dic. / *Divertimento* / cor. Loipa Araújo-Joaquín Banegas / mús. Piotr Ilich Chaikovski / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

Cascanueces / (Vals de las Flores) / cor. Alicia Alonso sobre la original de Lev Ivanov / mús. Piotr Ilich Chaikovski (BNC)

1982

EM-30 oct. / *La búsqueda* / cor. Renato Magalhaes / mús. Heitor Villa-Lobos / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

Frutas y realidades / cor. Gladys González / mús. Leo Brouwer (BNC)

Estudios para cuatro / cor. Iván Tenorio / mús. Astor Piazzola (BNC)

1983

Dafnis y Cloe / cor. Renato Magalhaes / mús. Maurice Ravel (BNC)

1984

EM-13 mar. / *Libertango* / cor. Iván Tenorio / mús. Astor Piazzola / Sala Anna Julia Rojas, Caracas, Venezuela (BNC)

EM-10 may. / *El Cid* / cor. Iván Tenorio / mús. Jules Massenet / Teatro Karl Marx, La Habana (BNC)

EM-14 jun. / *Do-Re-Mi* / cor. Hilda Riveros / mús. collage / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

Evasión / cor. Hilda Riveros / mús. Seneville-Toussaint (BNC)

La valse / cor. Iván Tenorio / mús. Maurice Ravel (BNC)

EM-28 oct. / *La saeta dorada* / cor. Alberto Méndez / mús. varios / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-3 nov. / *Dionaea* / cor. Gustavo Herrera / mús. Heitor Villa-Lobos / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

EM-10 nov. / *O-Ye-Ye-O* / (Yemayá) / cor. Alberto Alonso / mús. Rembert Egües / Gran Teatro García Lorca, La Habana (BNC)

Hamlet / (Gertrudis) / cor. Iván Tenorio / mús. Grupo Arte Vivo (BNC)

1985

La sílfide y el escocés / (Grand Pas) / cor. August Bournonville / mús. Hermann Løvenskjöld (BNC)

El jardín de las lilas / (Carolina) / cor. Antony Tudor / mús. Ernest Chausson (BNC)

1986

Paquita / (Grand pas) / cor. Marius Petipa / mús. Ludwig Minkus (BNC)

Bodas de sangre / cor. Antonio Gades / mús. Emilio de Diego (BNC)

In the night / (En la noche) / cor. Jerome Robbins / mús. Fryderyk Chopin (BNC)

1987

Electra Garrigó / (Clitemnestra) / cor. Gustavo Herrera / mús. Juan Marcos Blanco (BNC)

Raymonda / (Grand pas) / cor. Marius Petipa / mús. Alexander Glazunov (BNC)

1988

Nathalie, o La lechera suiza / (Adagio) / cor. Pierre Lacotte sobre la original de Filippo Taglioni / mús. Adalbert Gyrowetz (BNC)

EM-29 oct. / *Jardín* / (Figura tercera) / cor. Hilda Riveros / mús. collage de Hilda Riveros / Gran Teatro de La Habana (BNC)

EM-2 nov. / *Para Gershwin* / cor. Gladys González / mús. George Gershwin en collage de Juan Marcos Blanco / Gran Teatro de La Habana (BNC)

1989

EM-2 mar. / *Viva Lorca* / (Doña Rosita) / cor. Iván Tenorio / mús. Manuel de Falla-Fina de Calderón y banda sonora de José Villavicencio / Gran Teatro de La Habana (BNC)

Intermezzo per l'amore / (La Felicitá) / cor. Alberto Méndez / mús. Pietro Mascagni-Franz Schmidt (BNC)

1990

EM-28 oct. / *Fantasia* / cor. Alberto Méndez / mús. Piotr Ilich Chaikovski / Gran Teatro de La Habana (BNC)

Romeo y Julieta / (Variación de Julieta) / cor. Jorge Lefebvre / mús. Hector Berlioz (BNC)

1995

In the middle of the Sunset / (A mitad del crepúsculo) / cor. Alberto Méndez / mús. Ernesto Lecuona (BNC)

1996

EM-28 oct. / *Intimidad* / cor. Alberto Méndez / mús. José María Vitier / Gran Teatro de La Habana (BNC)

EM-28 oct. / *Serenata cubana* / cor. Alberto Méndez / mús. Ignacio Cervantes / Gran Teatro de La Habana (BNC)

BC—Ballet de Cuba

TED—Teatro Experimental de Danza

TGLA—Teatro Griego de Los Angeles

BCE—Ballet Celeste de San Francisco

BNC—Ballet Nacional de Cuba

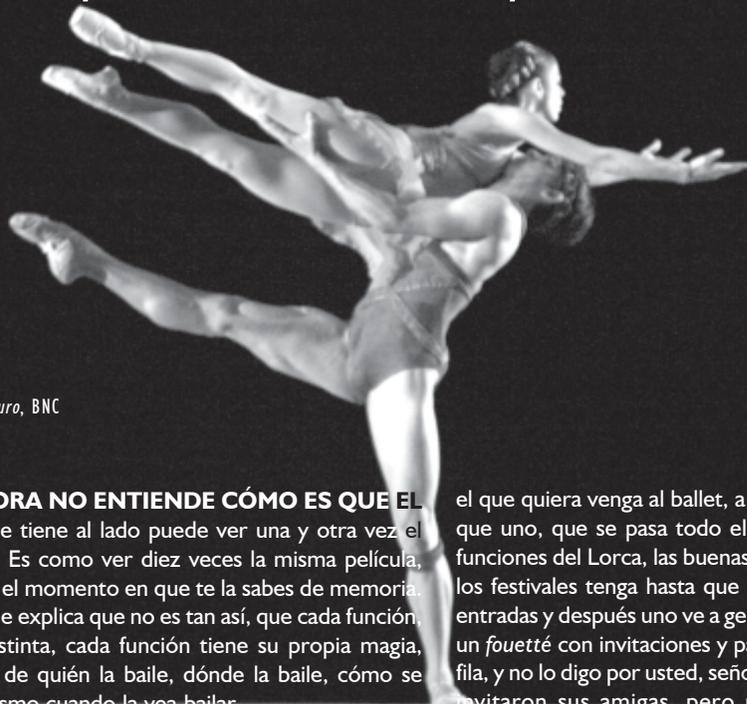
ABAA—Academia de Ballet Alicia Alonso

EC—Estreno en Cuba

EM—Estreno mundial

Ballet, más ballet, mucho ballet

FOTOS: NANCY REYES



Teseo y el Minotauro, BNC

Yuris Nórido

LA SEÑORA NO ENTIENDE CÓMO ES QUE EL muchacho que tiene al lado puede ver una y otra vez el mismo ballet. Es como ver diez veces la misma película, creo yo, llega el momento en que te la sabes de memoria. El muchacho le explica que no es tan así, que cada función, señora, es distinta, cada función tiene su propia magia, dependiendo de quién la baile, dónde la baile, cómo se sienta uno mismo cuando la vea bailar.

La señora está allí porque la invitaron unas amigas que habían sacado entradas, me dijeron vamos muchacha, tú vas a ver qué bonito, tú verás que la vas a pasar bien, después, cuando se acabe todo, a lo mejor hasta podemos entrar en el Café Cantante.

El muchacho está allí porque hoy baila Viengsay Valdés, pobrecita, estuvo muy enferma y no pudo bailar *Don Quijote* en la Catedral, yo no podía perderme su *Lago*.

La señora no venía a una función de ballet desde 1980, cuando la invitaron al Gran Teatro por ser trabajadora destacada, ni recuerda lo que vio, qué me voy a acordar si eso fue hace un burujón de años.

El muchacho tiene la certeza de que esta será su trigésimo quinta función de *El lago de los cisnes*.

La señora se asombra, no te lo puedo creer, evidentemente tú lo único que has hecho en esta vida es ver *El lago de los cisnes*. No se crea, que he hecho otras cosas, y va a comenzar a enumerarlas cuando se apagan las luces.

La señora, obviamente, ni se imagina que en ese teatro debe haber más de uno que haya visto cien funciones de *El lago*, más otras cien de *Giselle*, y muchas más, muchísimas más hasta contar miles de funciones. Y al mismo tiempo, en la butaca contigua, alguien puede estar asistiendo a su primera representación.

Esa es la magia de los festivales de ballet, que con tanto bombo y platillo convocan lo mismo al balletómano empedernido que al neófito desorientado; porque yo quisiera saber, señora (ya estamos en el primer intermedio, está a punto de comenzar el célebre segundo acto) de dónde sale tanta gente, en la función de Julio Bocca hubo hasta matazón en la puerta, a mí no me molesta que todo

el que quiera venga al ballet, a mí lo que me incomoda es que uno, que se pasa todo el año asistiendo a todas las funciones del Lorca, las buenas y las regularcitas, ahora en los festivales tenga hasta que colarse porque no alcanzó entradas y después uno ve a gente que no sabe ni lo que es un *fouetté* con invitaciones y palcos y asientos en primera fila, y no lo digo por usted, señora, que yo sé que a usted la invitaron sus amigas, pero no es justo, no sé si me entiende...

Así de tentadores son los festivales, qué le vamos a hacer, así fue también, cómo no, la vigésima edición del Festival Internacional de Ballet de La Habana (28 de octubre al 6 de noviembre de 2006), uno de los más antiguos y prestigiosos del mundo, cita para el encuentro cordial y fructífero entre creadores de varias latitudes, como decían una y otra vez de carretilla, ante cámaras, micrófonos y computadoras, las decenas de periodistas que cubrieron el acontecimiento.

Lo cierto es que no todos los días uno puede ver reunidos en un mismo escenario a primeros bailarines de las principales compañías del mundo, a coreógrafos prominentes, a figuras relevantes de la danza universal: la italiana Carla Fracci, que bailó *Desnuda luz de amor*, una coreografía a su imagen y semejanza, que le regaló Alicia Alonso; el argentino Julio Bocca, que vino a despedirse del público cubano y protagonizó un emocionante *Lago de los cisnes*, su último *Lago*, ante los miles que llenaron el Teatro Nacional; el sueco Mats Ek y la española Ana Laguna, compañeros en la danza y en la vida; la francesa Agnès Letestu y el español José Martínez, estrellas de la Ópera de París, que debutaron como diseñadora y coreógrafo en un sencillo homenaje al compositor Léo Delibes; la británica Leanne Benjamín y el cubano Carlos Acosta, primeras figuras del Ballet Real de Londres, que ofrecieron una inspirada interpretación de un paso a dos de *Mayerling*, coreografía del célebre MacMillan; otro cubano, José Manuel Carreño, estrella del American Ballet...

En una ciudad alejada de los periplos de las grandes compañías internacionales, los festivales de ballet siguen siendo una oportunidad casi única para que los muchos y



Julio Bocca y Anette Delgado en *El lago de los cisnes*

siempre ávidos amantes de la danza (y los no menos entusiastas amantes de la crónica social) sean testigos de lo que ocurre ahora mismo en otros escenarios del mundo, o al menos de algo de lo que ocurre, que ya es muy buena razón para llenar un teatro.

Si a eso sumamos el extraordinario poder de convocatoria del Ballet Nacional de Cuba y sus muy capaces bailarines, y la posibilidad de ver una vez más los clásicos de siempre (*El lago de los cisnes* y *Giselle* garantizaron llenos totales en el Teatro Nacional), no resulta entonces raro que un festival de ballet se convierta casi en un fenómeno de masas. Sobre todo si se tiene en cuenta que esta ciudad puede vanagloriarse de tener uno de los más antiguos y sólidos vínculos con el ballet en todo el continente.

Las preferencias del público, sus reacciones ante determinados espectáculos, ya son harina de otro costal. A algunos molesta que ese público privilegie el virtuosismo técnico, la pirotecnia pura y dura, y reciba con menos entusiasmo otras propuestas más conceptuales, o más líricas.

Es cierto que el auditorio cayó rendido ante la extraordinaria fuerza de los bailarines rusos Natalia Osipova e Iván Vasiliev, que cumplieron y sobrecumplieron con la dosis de proezas técnicas que los aficionados esperan de un paso a dos clásico. Pero no fue menos rotunda la ovación que recibieron Mats Ek y Ana Laguna cuando bailaron *Memory* y *Potato*, dos coreografías intensas y sugerentes de Ek, dos pequeñas joyas que hablan de la cotidianidad hecha poesía.

Es hora ya de derrumbar un mito. Nuestro público disfruta a morir con una coda a lo Petipá, treinta y dos brillantes y acrobáticos *fouettés* incluidos; pero también

es capaz de emocionarse con creaciones más sobrias, con aires mucho más contemporáneos, con discursos, si se quiere, más complejos.

Uno y otro tipo de espectáculo no faltaron en esta edición del festival. Un vistazo al catálogo de estrenos y reposiciones permite apreciar una diversidad estilística que no es muy común en las temporadas habituales del Ballet Nacional de Cuba y otras compañías cubanas de danza clásica.

De un lado, el homenaje a la gran tradición romántico clásica decimonónica, representado por las notables versiones coreográficas de Alicia Alonso (*Giselle*, *El lago de los cisnes*, los pasos a dos del repertorio tradicional). Por el otro, estilos más actuales y personales, como la peculiar obra de Mats Ek, sustentada en el talento y la investigación.

Y también hubo espacio para el neoclasicismo más o menos actualizado de coreógrafos cubanos y extranjeros, para la danza moderna, e incluso para géneros de más arraigo popular, como el flamenco de Farruquito y familia o el muy ecléctico *Tango* del Julio Bocca Ballet Argentino.

La diversidad, claro está, no presupone calidad: obras rotundas, como las de Mats Ek, o valiosas, como la del español Goyo Montero (*El día de la creación*) y la del canadiense Jean Grand-Maitre (*Nocturno*) alternaron con estrenos poco relevantes, como las *Danzas de Mozart*, de Eduardo Blanco; malogrados, como *Teseo* y *el Minotauro*, de Iván Tenorio o sencillamente desafortunados, como el divertimento *Le Roman d'un Bouton de Rose*, de Pedro Consuegra.

La coreografía cubana no vive sus mejores tiempos: el festival ha sido otra prueba. Es significativo que las

propuestas más interesantes, las mejor recibidas por el público, no hayan sido, precisamente, las de los creadores cubanos. Ciertamente que en el festival no estaba representado todo el movimiento coreográfico de la Isla, pero sí una parte importantísima de él: la principal compañía nacional, en cuyos salones se gestaron, hace algún tiempo, muchos de los clásicos de la danza cubana, obras imprescindibles del patrimonio cultural de la nación.

Afortunadamente el 20 Festival también dio pruebas del excelente nivel de los bailarines del Ballet Nacional de Cuba, y no sólo de las figuras reconocidas, o de las que prometen serlo, sino también de los más jóvenes integrantes de la compañía, algunos de ellos recién egresados de la Escuela Nacional de Ballet, que han demostrado capacidad para bailar casi todo y bailarlo bien: desde la danza más académica (que es, sin dudas lo más difícil), hasta las obras contemporáneas que coreógrafos extranjeros les montaron especialmente, como *El día de la creación*, de Montero, bailado con una madurez y un dominio del cuerpo y el escenario inusitados en muchachos que no llegan a los veinte años.

Es reconfortante comprobar una vez más que, a pesar de constantes y prematuras renovaciones, nuestros primeros bailarines nada tienen que envidiar a los de otras importantes compañías del mundo: Anette Delgado, con su poderosa técnica y exquisito gusto, salió airosa de la responsabilidad de bailar todos los clásicos que se repusieron y unas cuantas obras de los programas combinados; Hayna Gutiérrez hizo gala de su fuerza y su peculiar expresividad (sólo una bailarina como ella es capaz de lucir cómoda con las complicadísimas evoluciones del ballet de Pedro Consuegra); Bárbara García encantó una vez más con su *Giselle* inspirada y bella; Joel Carreño y Rómel Frómeta no escatimaron demostraciones de virtuosismo; y Viengsay Valdés, una de las mejores bailarinas del momento, no defraudó a sus decenas de fidelísimos seguidores a pesar de los contratiempos de una enfermedad muy inoportuna (¿sería posible, por cierto, que los responsables de la programación evitaran en próximas funciones el espectáculo desafortunado de una bailarina sufriendo ostensiblemente sobre el escenario?).

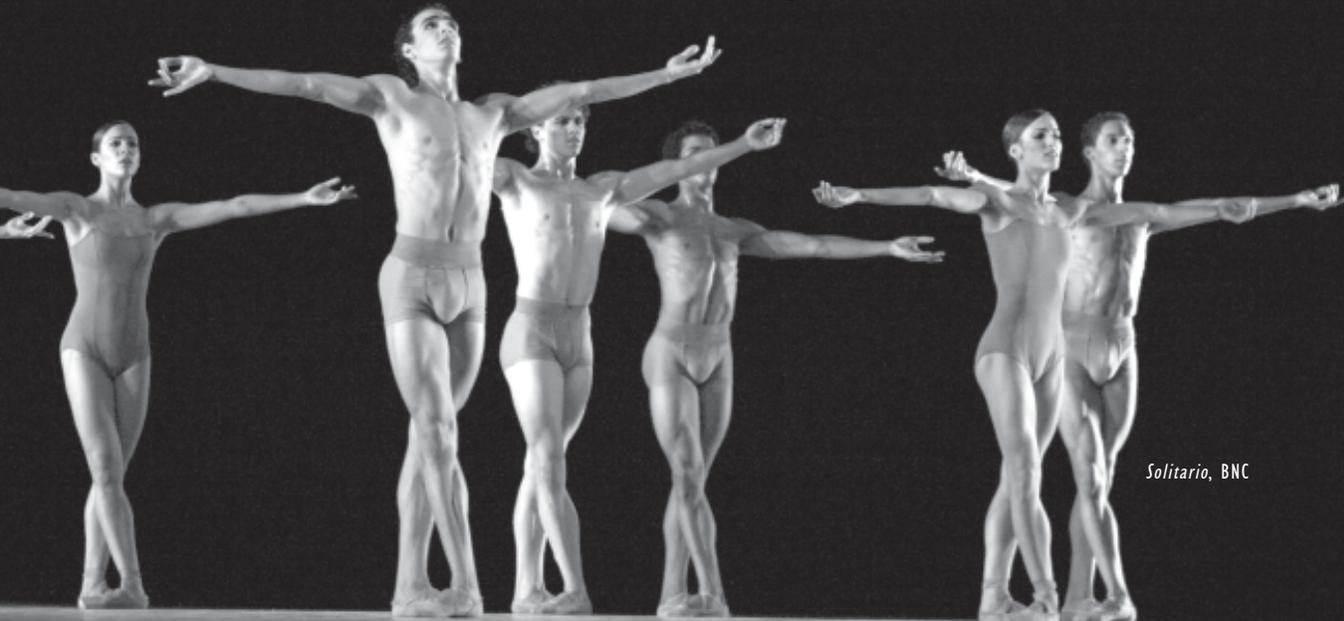
Otros acontecimientos merecieron comentarios elogiosos en las animadas tertulias de pasillo y vestíbulo, y en los extenuantes viajes entre el Teatro Nacional y el Gran Teatro de La Habana: el feliz debut de la bailarina principal Sadaise Arencibia en *Giselle*; el deslumbrante espectáculo visual de *Cuadros en una exposición*, con coreografía de Alicia Alonso y diseños de importantes pintores cubanos; la bien pensada gala de clausura, en contraposición a la poco sustanciosa gala de inauguración...

Un festival con vocación de fiesta multicultural, como el que nos ocupó y preocupó durante más de una semana, es mucho más que una buena cantidad de funciones. La agenda de actividades colaterales fue abultadísima: desde la presentación del último libro del historiador Miguel Cabrera, *Festival Internacional de Ballet de La Habana (1960-2004): una cita de arte y amistad*, que recoge la memoria histórica de los festivales y constituye un importante material de referencia, pasando por las exposiciones inauguradas en galerías de toda la ciudad (la de porcelanas de la casa española Lladró relacionadas con el ballet, en el Museo de la Danza, hizo las delicias de más de un amante de las puntas y la bisutería, que abundan); hasta las proyecciones fílmicas entre las que sobresalieron las de valiosos materiales de la Cinemateca de la Danza de París, proyectados en el cine Chaplin.

El 20 Festival Internacional de Ballet de La Habana concluyó como ya se ha hecho tradicional: Alicia diciendo adiós en el centro del escenario de la sala García Lorca, debajo de una lluvia de confeti, rodeada de todos los invitados y bailarines de la compañía.

La imagen, por repetida, no deja de ser efectiva: no son pocos los que sueltan su lagrimilla de emoción. Pero siempre queda la certeza de que dentro de dos años volverá a abrirse este telón y comenzarán a desfilan una vez más los estudiantes de ballet, los bailarines del cuerpo de baile, los solistas, los primeros bailarines, las «joyas», Alicia por fin... Comenzará otra vez el ciclo.

Ahora hay que dejarse de emociones —reacciona de repente el balletómano. Mira la hora que es y todavía no ha conseguido invitaciones para la fiesta de clausura.



Yandro Miralles

Cuadros en una exposición:

de la música nacionalista rusa a la pintura cubana contemporánea

FOTOS: NANCY REYES



Victor Gilí en *Catacumbas*, escena de *Cuadros en una exposición*, BNC

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALET DE

La Habana se ha convertido, a no dudarlo, en el más importante espacio para el desarrollo de la creación coreográfica en el país. Basta remitirse a una fuente documental como *Festival Internacional de Ballet de La Habana (1960-2004): una cita de arte y amistad* –el nuevo libro de Miguel Cabrera– para comprobar que muchas de las grandes obras del repertorio histórico del Ballet Nacional de Cuba (BNC) han visto la luz precisamente en el ámbito del Festival.

Por supuesto, esta edición no fue la excepción: la compañía tomó parte en once estrenos –ya sean mundiales, o en Cuba– de los veintiocho que fueron realizados.¹ Desde mucho antes de comenzar el evento, diversos medios de prensa anunciaban algunos de los estrenos que se programaban para esta ocasión; así comenzaron a llegar los primeros susurros sobre *Cuadros en una exposición*, pieza que prometía ser todo un éxito, y que propiciaría la confluencia en escena de varios elementos atendibles: una coreografía de Alicia Alonso, la famosa partitura de Modest Musorgski, y la colaboración de varios de los más importantes pintores cubanos de la actualidad. Pero esos elementos que comenzaban a perfilar el triunfo absoluto de la pieza generaban, de la misma manera, diversas polémicas: ¿puede relacionarse temática

y conceptualmente la música nacionalista rusa con la pintura cubana contemporánea? ¿La coreografía logrará estar a la altura de tales exponentes culturales y, al mismo tiempo, ser el principal centro de atención dentro del espectáculo?

Los asistentes a la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana el día 3 de noviembre de 2006 pudieron comprobar que los valores de *Cuadros en una exposición* como espectáculo danzario son innegables. El ballet –entendido como manifestación artística– ha demostrado otra vez que su fuerza primera radica precisamente en el estrecho vínculo que establece entre las diversas expresiones del arte, en tanto acto creativo que logra concertar los más disímiles elementos en un hecho artístico único, aspecto que lo define y que se remonta al momento mismo de su nacimiento.

El nuevo ballet de Alicia parte de la obra homónima de Musorgski, creada en 1874 para rendir tributo a la figura del pintor y arquitecto Viktor Alexandrovich Hartmann –de ahí que se le conociera originalmente como *Suite Hartmann*– a partir de una exposición que de este artista se realizara para recordar el primer aniversario de su muerte. En esta obra, Musorgski intentó «dibujar en música» los diez cuadros del artista que fueron exhibidos en esa ocasión, unidos por un tema conductor titulado *Promenade* (Paseo) que conduce a los visitantes de un



En el jardín

cuadro a otro. A pesar de que fue concebida originalmente para piano, en la actualidad es más conocida por la versión orquestal que de ella realizó el compositor francés Maurice Ravel en 1922.

Musorgski crea estas piezas sirviéndose de las cualidades compositivas que dotaron al arte musical de su país de un profundo carácter nacionalista, desarrollado a partir del caudal sonoro propio de los cantos populares mediante la imitación del ritmo y la cadencia inherentes a la prosodia rusa, y haciendo especial énfasis en la descripción musical de los ambientes y situaciones extraídos de las leyendas y tradiciones del pueblo. Su estilo, que le permitió diferenciarse del resto de los integrantes del llamado Grupo de los Cinco—del cual formó parte junto a Mili Balakirev, Alexander Borodin, Nicolai Rimski-Korsakov, y Cesar Cui—, intenta captar una imagen fiel de la vida, con predominio de la verdad por sobre la belleza, mostrando una propensión a desarrollar libremente la tonalidad, el ritmo y la melodía, de la misma manera en que sucedían en esos cantos tradicionales: dos características especialmente deudoras del espíritu realista que dominó la creación literaria rusa del siglo XIX, y que en el arte de Musorgski puede verificarse en *Cuadros...* y en otras grandes piezas suyas, como la ópera *Boris Godunov*, o la composición orquestal *La noche en el Monte Pelado*.

La suite *Cuadros en una exposición*, y las referencias que de los cuadros de Hartmann se tienen, fueron los móviles fundamentales que llevaron a la Alonso a reunir una *troupe* integrada por algunos de los más destacados pintores cubanos contemporáneos. No es la primera vez que artistas que cultivan otras manifestaciones se vinculan a la labor del BNC, aportando su experiencia y su talento para enriquecer los nexos entre todas las expresiones del arte. En esta ocasión Alicia ha apelado nuevamente a ese criterio transdisciplinar, y ha concebido un ballet que intenta enlazar las melodías de Musorgski con las formas propias de cada uno de estos creadores, teniendo siempre presente el tema de las obras de Hartmann. No se trata de un simple *remake* de los cuadros originales, sino de cómo nuestros artistas asumen la esencia de esas piezas y las recrean con sus técnicas y conceptos propios. Luego, esas obras plásticas abandonarán su intrínseca condición estática para cobrar vida en el escenario mediante el movimiento de los bailarines, recurso expresivo fundamental del acto danzario.

Cuadros en una exposición viene a sumarse a una nutrida lista de obras que en el seno del BNC emanan de alguna pieza perteneciente al horizonte creativo de las artes plásticas. Este camino comenzó en 1963, con el estreno de *Imágenes*, un ballet con coreografía de Menia Martínez que recreaba escénicamente tres esculturas de Auguste Rodin, y ha continuado con otras piezas no menos importantes, como *Flora* (1978), sobre la conocida serie de René Portocarrero; *Evasión* (1980), sobre el cuadro homónimo de Marcelo Pogolotti; *Degas* (1990), sobre las piezas que Edgar Degas dedicó a bailarinas y bañistas e

Imágenes de Dalí (2004), sobre la vida y obra del pintor Salvador Dalí, entre otras.

El ballet toma como eje principal la supuesta visita a una exposición, y se estructura en diez escenas, cada una se basa en uno de los cuadros realizados: *Los Gnomos* (Roberto Fabelo), *El viejo castillo* (Ángel Ramírez), *En el jardín* (Zaida del Río), *La carreta* (Gólgota), *La gallina y sus polluelos* (William Hernández), *El rico y el pobre* (Arturo Montoto), *En un mercado* (Alicia Leal), *Catacumbas* (Nelson Domínguez), *Las brujas* (Ileana Mulet), y *La Gran Puerta* (Cosme Proenza). En ellas podemos advertir que el acercamiento a la plástica se ha articulado siguiendo dos líneas de creación diferentes: seis de las escenas (*Los Gnomos*, *En el jardín*, *La gallina y sus polluelos*, *En un mercado*, *Las brujas* y *La Gran Puerta*) se vinculan a los cuadros primigenios a partir de una recreación danzaria que no se centra en la narración de una historia sino mediante grados más generales de aproximación que, apoyándose fundamentalmente en la forma plástica, propician que los lienzos encuentren en el ballet sus respectivas versiones en movimiento; las otras cuatro (*El viejo castillo*, *La carreta*, *El rico y el pobre*, y *Catacumbas*), en cambio, apelan a un tipo de representación que asume la obra plástica como centro de una historia a desarrollar. La obra cuenta además con un telón de Alfredo Sosabravo que funciona como antesala del espacio expositivo-danzable, en tanto su composición sugiere la entrada a dicho lugar mediante la distribución espacial que hace el artista de sus conocidos personajes, a modo de gran umbral. Es digna de señalar también la labor del maestro Ricardo Reymena, a quien ha sido encomendada la tarea de «transcribir» escénicamente las piezas de los pintores, y de concebir el resto de los diseños que la obra demanda.

La acción del ballet se desarrolla en dos planos o niveles de realidad diferenciados: en uno se ubican los cuadros y los personajes que «emanan» de ellos, y en el otro los asistentes a la exposición. Algunas escenas ofrecen una relación más distante entre estos dos niveles, así quedan los últimos como pasivos espectadores. Tal es el caso de *Un rico y un pobre*, donde las simbólicas imágenes de Arturo Montoto propician un discurso donde el pintor y coreógrafa revierten ciertos estereotipos relacionados con el antagonismo entre las personas de diferentes estratos sociales y económicos; *En el jardín*, con la presencia de las mujeres-pájaros de Zaida del Río, imbricadas en una colorida floresta, y el aquelarre que concibió Ileana Mulet para *Las brujas*, quizá el momento técnicamente más virtuoso de la coreografía. Otras, en cambio, propiciarán diversos vínculos escénicos entre ambos niveles, para dotar a la obra de un interesante dinamismo que logra enriquecer el espectáculo a partir del acercamiento variado a las fuentes plásticas.

En un primer grupo, ubiquemos las escenas donde las acciones de un nivel definirán el desarrollo del otro, como sucede en *Los Gnomos*, donde una de las asistentes a la exposición (La Fotógrafa) es quien propicia la escena en que las figuras inquietas y fantásticas de Roberto Fabelo

cobran vida en tres personajes que remedan la conocida idea de «No veo, no oigo, no hablo», y *En un mercado*, donde la oferta de los personajes salidos del arte *naïf* de Alicia Leal se desborda en escena, convirtiendo a los asistentes en el público consumidor de fantásticas mercancías.

Otros fragmentos homologan las acciones de los visitantes con las de los personajes de los cuadros. En *La gallina y sus polluelos*, William Hernández propone una obra que no nos convence del todo por sus valores plásticos, pero que cobra verdadero sentido en la medida en que propicia una relación de similitud entre los personajes del cuadro y los asistentes a la exposición, que son, en este caso, una maestra y sus alumnos. Este principio aparece utilizado también en las *Catacumbas* de Nelson Domínguez. Es esta la única de las propuestas que incorpora la tridimensionalidad. A modo de instalación, Nelson vincula un telón expresivísimo en sus texturas a unas esculturas blandas que representan espectros encapuchados. Literatura y plástica se funden en la mente de un lector que asiste a la exposición y que cree encontrar en su libro la misma historia que en el lienzo acontece.

Quizá el más interesante de los vínculos entre realidad y cuadros es aquel en que ambos espacios se intercambian, transformando uno la fisonomía del otro: en el primero de los casos, un pintor que asiste a copiar la obra de Ángel Ramírez termina seducido por la joven que espera en la alta ventana de *El viejo castillo*, y decide acompañarla; en el otro, uno de los condenados de *La carreta* de Gólgota logra evadirse de su dimensión pictórica, para escapar de una escena especialmente dramática.

Y como gran cierre, el arte ondulante y fantástico de Cosme Proenza compone una *Gran Puerta* que se convierte en desfile y recuento de todo cuanto ha acontecido. Los personajes nos visitan nuevamente en este grandioso final que no es fin, en esta puerta que no se cierra, porque propone una continuidad eterna: el arte que siempre se renueva, que no conoce el fin.

Sin lugar a duda es este uno de los más interesantes estrenos que tuvo lugar durante esta vigésima edición del

Festival Internacional de Ballet de La Habana; y muy merecidamente, ya que tiene a su favor más de una cualidad. Lo primero que resulta sorprendente, y que parecía imposible de lograr, es la manera en que la coreografía consigue enlazar el carácter de las melodías rusas con los trazos y colores de nuestra pintura. Las escenas del ballet, aún cuando remedan los elementos formales y conceptuales de las piezas que les han servido de referentes, devienen legítimas representaciones que van mucho más allá de la mera traducción de un lenguaje artístico a otro, convirtiéndose en un suceso donde cada elemento –y no sólo aquellos que por su naturaleza plástica propician más directamente la asociación con ella– se esgrime y articula en favor de la evocación de la obra original. Al mismo tiempo Alicia ha sido capaz de plantearse interrogantes conceptuales que le permiten profundizar en las ideas plásticas expuestas en las obras primigenias, y las ha enriquecido y redimensionado a partir del amplio arsenal de recursos y significados del que dispone la danza como manifestación escénica.

Cuadros en una exposición es una obra que, más allá de ciertos escollos «imperfectos» –que son parte intrínseca de la existencia y de la obra humanas–, ha sabido explotar los secretos de la teatralidad a partir de una astuta integración de los distintos elementos que conforman el espectáculo. Una vez más la relación plástica-ballet, vista desde los derroteros de la creación coreográfica, ha probado su feliz trascendencia en el repertorio del Ballet Nacional de Cuba, como lo hicieron en otros tiempos varias de las piezas que han nacido bajo este principio conceptual, y que ayudaron a concederle a nuestra gran compañía el reconocimiento y el prestigio del que hoy goza.

NOTA _____

I La estadística completa recoge que el BNC protagonizó doce estrenos de los veintinueve realizados. Este texto prescinde de contar el *Vals de Moszkowsky*, ya que sólo ostenta la categoría de estreno por el BNC.



Félix Rodríguez en *Un rico y un pobre*



En un mercado

Good night... Amadeus!

o las claves de la herejía

Darien Sánchez

FOTOS: NANCY REYES



1. FRANZ KLINE TIENE DELANTE DE SÍ EL LIENZO

casi completamente en blanco, con unos pocos trazos desgarrados, impetuosos. Sobre la mesa que se encuentra justo al lado de aquella otra que contiene sus materiales de trabajo, descansa en su pose reposada y con su habitual sonrisa serena, atemporal, la imagen de Buda, que poco atiende o más bien nada a los afanes del artista. «Es posible ya reconocer algo que remede la caligrafía japonesa, pero aún falta algo...» —se dice a sí mismo mientras enciende una varilla de incienso y la coloca ante la estatuilla que permanece sin contestar. Kline cierra los ojos y decide que unos minutos de meditación podrían resolver el problema, pero estos indefectiblemente se abren y se desvían hacia el paisaje que ofrece el atardecer sobre New York en un otoño que ya se anuncia. El pintor suspira embargado por la calma que esta vista le produce y se decide: «Unos pocos trazos más y será el ideograma para la palabra dolor lo que estará en el cuadro. Era eso lo que buscaba, dolor. ¿Qué puede ser más japonés!?»

2. Buena parte de la cultura occidental más contemporánea ha intentado encontrar en la mirada hacia Oriente aires renovadores que funcionarían, en este caso, como otra arista de las sostenidas estrategias de revisión y reconceptualización que nuestras prácticas artísticas experimentan desde principios del siglo pasado. Más aún, signos de estos mismos procesos osmóticos pueden ser rastreados con distinto nivel de intensidad desde siglos anteriores. Sobre todo si se tiene en cuenta que el vehículo primordial de difusión y propagación de los valores tenidos como constitutivos para la tradición occidental, a saber, la religión judeocristiana, presenta por sí misma, innumerables elementos deudores del mundo oriental tanto a nivel específicamente cúlptico como en el corpus cultural que la propia práctica religiosa generaba. De ahí que, sin recurrir a una generalización que podría resultar peligrosa, buena parte

de estos «diálogos» entre ambos hemisferios culturales, en sus modos más recurrentes, se verifican en realidad como yuxtaposiciones forzosas de elementos de discutible paridad.

3. En el principio, como casi siempre, un hombre y una mujer.

No es casual que la aventura músico-coreográfica que supone desde sus inicios la pieza *Good night... Amadeus* principie con la adyacencia de fragmentos de la *Misa en Do menor* de Mozart y plegarias orientales. La refinada metáfora cultural que se cierne, indaga y expone exactamente el punto genésico de la conformación de los rostros definitivos de cada polo cultural —en este caso las concepciones religiosas y la música sacra como prolongación de las mismas— y a su vez la causa decisiva de sus desencuentros. Por ende la puesta en escena, desde el sólo esbozo de su estructura dramática, sugiere, por su intrínseca impronta procesual, casi ritual podría pensarse, una aparente fragmentación en la plática establecida entre los solos y los grandes despliegues coreográficos grupales que cotejan, argumentan el valor de los mismos. En la suerte de encuadre que se pretende con los desempeños individuales se revisita en términos de pose los principales hitos del imaginario religioso tanto oriental como occidental. La mímica y la gestualidad autónoma, desatendiendo enteramente el *promptus* melódico, cobran pleno significado en la medida que grafican la separación que el componente religioso propicia entre el Occidente y el Oriente.

4. Mozart seguramente era un hombre de su tiempo, que es casi como decir que era un hombre de todos los tiempos. Era quizás visionario en similar cuantía a la conciencia que tenía sobre las deudas que lo habían formado como lo que era. No pretendía buscar fuera de sus horizontes mayores explicaciones sobre sí mismo que las que su entorno fuera capaz de brindarle. Presumiblemente en algún caso debe

haberse dicho: «¡Egipto sería un lugar inspirador para dar abrigo a alguna de mis obras!» Es posible también que jamás en su vida haya puesto un pie cerca del Nilo. Claro que para eso tampoco haría falta.

5. Nada se deja de la mano en la atinada selección de la banda sonora, una de las cualidades más apreciables del ejercicio danzario en cuestión. El recorrido musical no sólo tuvo el tino de rastrear buena parte de lo más representativo del universo sonoro de Mozart en cuanto a formas musicales y temas, sino que incluso pone de relieve, gracias a una ingeniosa conjugación practicada, las relaciones que puede en todo caso tener la música occidental para con su sucedánea oriental. Los primeros movimientos se perciben imprecisos. Pareciera que se desplazan alternadamente en una dirección u otra hasta su total fusión. Complementación que justamente se concreta en la reconocible aria de la Reina de la Noche, perteneciente a la principal obra de Mozart con referencia directa al mundo medio-oriental y cuyo título, *La flauta mágica*, toma cuerpo en el diseño sonoro, gracias al timbre de un instrumento de viento de procedencia oriental que sin duda ejerce idéntica atracción. Ya aquí el encabalgamiento rítmico que se persigue, por momentos desdibuja las sonoridades propias de cada tradición musical, de modo que la apoteosis de la hibridez devuelve una homogénea orquestación en donde el gusto principal es completamente occidental, aun cuando se recele de determinados matices.

6. «Does God's light enlight us or blind us?»¹

La iluminación define, diseña, modela todo aquello que será necesario dentro del espacio. Nada hace falta que pueda entorpecer el desplazamiento de los danzantes y ningún significativo se inserta a menos que pueda ser incorporado por ellos mismos. La luz, cenital, traza una concepción escenográfica que potencia mayormente amplios espacios de sombras y que a su vez violenta el accionar de los intérpretes imponiendo muros de una intangibilidad impertinente. Como contraparte se perfilan otros espacios completamente aprehensibles, disponibles en la plenitud de su visualización, donde se desechan los ambientes claustrofóbicos, comunicantes, que la propia luz planteaba con anterioridad y que entonces propician el sitio de conciliación y de encuentro que la danza favorece y que la hibridación musical anticipa.

7. A diferencia de la valoración de la pose y el estatismo prescrito por los solos, los recurrentes cuadros grupales elaboran una idea diametralmente opuesta a la que se expone como introducción de la pieza. La actitud kinésica, concebida como traducción del elemento musical, describe la misma transparencia, la misma jovialidad de que se hace partícipe toda la obra de Mozart. Siguiendo, por tanto, el arco impuesto por el desarrollo musical, se ponen en estado de coexistencia determinados códigos de la tradición danzaria de Occidente con aquella de Oriente tomando como base la gramática de la danza contemporánea o la danza clásica. Las posibles filiaciones a uno u otro hemisferio cultural se exponen muy sutilmente mediante las posibilidades expresivas del

componente masculino: entendido mayormente como soporte y realce de la gracia femenina de acuerdo con occidente y participando por el contrario de una misma sospechosa sensualidad gestual que comparte con su compañera según el canon medio-oriental. De este modo, en idéntico grado a la propensión mostrada por la música al acercamiento, a la movilidad, a la autonomía; alejada de su sumisión a fines religiosos, así también los movimientos coreográficos resaltan los espacios de performance colectiva como sitios de concierto y roce.

8. La crisis generalizada experimentada por Occidente en los últimos cincuenta años ha dado cabida a una incorrecta conciencia de democratización y paridad de las voces bajo un falso concepto de igualdad. La propagación o más bien predación de conceptos pertenecientes a las más disímiles culturas verdaderamente significa el completo vaciamiento de sus implicaciones y su deformación bajo una luz que expone meramente exterioridades de cortas implicaciones emocionales. Occidente está tan penetrado de Oriente como pudo haberlo estado en cualquier otro momento de la historia de la cultura. Sobre todo si se tiene en cuenta que el sustrato filosófico y gnoseológico sobre el que se monta el supuesto amalgamamiento, tiene en su base un indispensable componente religioso que ya no niega la idiosincrasia occidental sino inclusive las proyecciones tangibles, matéricas, que nuestra cultura patenta y promulga. La cultura occidental viste –puede ser– nuevos ropajes, aun cuando debajo de estos se perciba el mismo esqueleto de sus despojos. Sólo que donde antes se encontraban los brazos sangrantes de un hombre pendiendo de su cruz aparece por momentos la multiplicidad de miembros de Shiva como una sombra que se escurre.

9. *El plató está listo. Sólo faltan pequeños acabados al maquillaje del actor y comenzará la filmación. El director se complace por la prontitud con que dará comienzo a la finalización de su empresa, largamente acariciada. «Una historia perfecta, una metáfora insuperable –se regocija en su interior. El maestro, el alumno, uno solo es el camino y el camino es Buda. No hay dolor que se le pueda infligir al mundo del que no participe el hombre mismo. Cuánta sabiduría milenaria en todo esto.» La inmensidad del regocijo que lo embarga le produce arrobamiento, con cierta predisposición a la oración. Así, se hinca de rodillas y comienza su plegaria: «¡Oh Padre nuestro!, que estás en los cielos...» y justamente en el momento en que termina, irrumpe una asistente y le avisa que esperaban por él para dar comienzo al rodaje. Asombrada ante la pose le pregunta: «¿Qué religión practica usted?» Kim Ki Duk, mientras cierra la puerta tras de sí, le responde con el aplomo que brinda la convicción: «Yo soy cristiano».*

NOTA _____

¹ Parlamento del corto rodado por Alejandro González Iñárritu para el filme *1109-01*.

Camagüey 2006: una aventura o el camino más corto

Yohayna Hernández

«Dentro de dos años volveremos a encontrarnos. Y si la dialéctica del desarrollo no nos traiciona, los resultados artísticos serán superiores».

JUAN CARLOS MARTÍNEZ¹

DEL 12 AL 22 DE OCTUBRE EL FESTIVAL Nacional de Teatro de Camagüey arribó a su oncenava edición. Veintitrés años son una cifra significativa para pensar y repensar en las estrategias que articulan este evento teatral, en los aspectos que se han consolidado, reiterado, desechado o subvertido a lo largo de estos años, en el sentido de la cita y su estado de diálogo con nuestra realidad escénica, en nombres que emergen al lado de otros que desaparecen, se magnifican, se marginan, se renuevan, se rejuvenecen o simplemente deciden ausentarse.

Eso ha sido y es Camagüey, el espacio que refleja, en mayor o menor medida, los aciertos y las limitaciones de los que hacen y piensan el teatro cubano, la mejor plaza, quizás no para la mejor obra como anuncia su *slogan*, sino para las mayores/mejores aseveraciones acerca de lo que somos y no somos, de los que somos y no estamos y de los que estamos y no somos en el ámbito teatral.

Desde su fundación en 1983 la cita camagüeyana se ha debatido en la búsqueda de un elemento caracterizador que conforme su programación. En la primera edición este se autó a través de la confluencia de teatro cubano, reduciendo lo nacional a la procedencia del texto, criterio que se retoma en la VII edición y que hubiese borrado de la historia de los festivales camagüeyanos montajes paradigmáticos que han partido de lecturas renovadoras o versiones de clásicos y de textos contemporáneos de la

dramaturgia internacional (*Historia de un caba-yo de Buendía, Las brujas de Salem de Teatro El Público, La edad de la ciruela de Teatro D'Dos, La señorita Julia, Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini y Stockman, un enemigo del pueblo de Argos Teatro, Bacantes y Charenton de Buendía*, entre otros que se me escapen en esta apurada reflexión).

En el 86 la cita camagüeyana se diseña como una muestra del quehacer teatral de dos años, abierta a todas las propuestas creativas, principio que se ha mantenido posteriormente con algunos tanteos y aciertos (en el 90 y el 98 vuelve a limitarse la muestra a la dramaturgia textual latinoamericana y la cubana respectivamente, en el 94 se incluye acertadamente el teatro para niños), cuando priman en esta selección criterios de calidad y representatividad.

Pretender en diez días condensar y revelar los resultados, búsquedas, transiciones y caminos que recorre nuestro movimiento teatral es un hecho utópico e ineficaz. Es necesario desprenderse un tanto de la cultura de balance, del informe confidencial, del todos tenemos y todos estamos, de la rendición de cuentas, y apostar por lo asimétrico de una muestra en términos de tendencias, procedencias geográficas, géneros y estilos.

Nuestro movimiento escénico, independientemente de la calidad artística u organizativa de los mismos, tiene un evento para cualquier necesidad o capricho teatral que se le presente al más inconforme de los teatristas.

u n f e s t

Charenton, Teatro Buendía

Delirio habanero, Teatro de la Luna



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Monólogo, pequeño formato, teatro callejero, teatro de títeres, teatro aficionado, teatro comunitario, teatro en las provincias orientales, teatro experimental, narración oral escénica. Incluso me atrevería a afirmar que para aquellos que no se encuentran contenidos en ninguna de las clasificaciones anteriores, ya su cita viene en camino o es libre de autopropoñerla.

Por lo tanto a Camagüey no puede exigírsele que aúne en diez días todo lo anterior, ni que se convierta en una vidriera que exhiba el teatro por provincias, tendencias o estéticas. Los conceptos de representatividad hay que repensarlos más bien desde la artísticidad de las propias propuestas. Si hay cinco, son cinco, y si hay veinte, son veinte. Si un grupo/creador merece ser premiado once veces con el mayor galardón, se le concede, y si sus resultados, a pesar de sus desmedidos esfuerzos, no están a la altura del mismo, no se le otorga, y se crean espacios o alternativas/mecanismos para valorar, validar, estimular los esfuerzos realizados.

Camagüey no es el Robin Hood del teatro cubano: no existe para hacerle justicia a los dramaturgos no estrenados, ni a los proyectos emergentes, ni a los grupos oficializados. Que sea la calidad, la verdad de lo que se muestra en escena, venga de donde venga, lo que determine, y en este sentido todo riesgo, todo margen de error de las personas que lo conciben, es entendible y aceptable.

Hay una serie de discusiones bizantinas que rayan en lo tedioso, en torno a los festivales camagüeyanos y en las que trataré de no caer, a pesar de lo difícil que resulta romper las inercias colectivas. Lo relativo a la eficacia del Comité de Selección a la hora de conformar la muestra, la presencia de los textos de los dramaturgos cubanos, el carácter competitivo del certamen, la muestra camagüeyana dentro del evento (lo que trae aparejado si es digno o no de preservar la sede), la realización de los Encuentros con la Crítica, las condiciones técnicas de las salas, la valoración acertada o limitada del jurado, las comparaciones con el Festival Internacional de La Habana...

Si uno revisa la memoria de estos veintitrés años de festival, a través de las crónicas, entrevistas, encuestas, reseñas críticas y debates reproducidos en la revista *tablas*, es asombroso cómo las polémicas en nuestro movimiento teatral se reciclan, cómo seguimos inmersos en las mismas preocupaciones, como si veinte años realmente no fueran nada. Hecho que si por un lado pone en tela de juicio cuán en serio se ponen en práctica soluciones o estrategias para responder a estas inquietudes que pronto cumplirán sus bodas de plata, por otro lado manifiesta una comodidad reflexiva, pues es más fácil encender el ambiente con lo que sabemos que es ya un explosivo, conocemos quiénes se van a parar, los bandos opuestos, los criterios que van a emitir, incluso hasta a qué niveles la discusión va a operar —el ¡ay! del dramaturgo no representado, las disyuntivas críticos-creadores— y en medio de este circo se pierden espacios para reflexionar cuestiones de actualidad, para el análisis exhaustivo de nuestra práctica teatral.

Y lo que resulta altamente penoso de esta situación es cómo los más jóvenes adoptamos estas eternas polémicas sin contar siquiera con el grado de verdad que puedan tener aquellos que llevan veinte años en ello, sino porque resulta más fácil andar por camino trillado y adherirse a los debates permitidos que ahondar en nuestras propias inquietudes, que estamos conscientes que no pueden ser las mismas.

Al XI Festival Nacional de Teatro de Camagüey me aventuraría a calificarlo como el festival de los contrastes. Si la muestra para adultos estaba compuesta por numerosos grupos capitalinos, en teatro para niños no concursó ningún colectivo de la capital. Después de Ciudad de La Habana, Matanzas (tres títulos), Cienfuegos (dos títulos) y Ciego de Ávila (dos títulos) fueron las provincias más representadas. Del resto del país aparecerá un título por provincia (Pinar del Río, La Habana, Villa Clara, Camagüey, Las Tunas, Holguín, Granma y Santiago de Cuba), con excepción de Sancti Spiritus, Guantánamo y el municipio especial Isla de la Juventud.

i v a l e n C a m a g ü e y

Escándalo en La Trapa, Mefisto Teatro



Una de las principales dificultades que mostró el festival estuvo en la selección previa al evento. Veinte propuestas escénicas se presentaron a concurso, diez espectáculos para adultos, que incluía un espectáculo de títeres (*La Virgencita de Bronce* de Teatro de Las Estaciones) y diez obras para niños. Si en Camagüey 2004 «la gran ausente fue la puesta en escena para adultos»² y «la mayor satisfacción artística se [ubicó] en el nivel, la autenticidad de algunos grupos de teatro para niños»,³ en esta edición la balanza se invierte.

En las obras en concurso para adultos aparecían una suerte de títulos que realzaron la cartelera: *Stockman, un enemigo del pueblo*, *Delirio habanero*, *Charenton*, *La Virgencita de Bronce* y *Escándalo en La Trapa*. Estas propuestas capitalinas y la matancera constituyeron un privilegio para el público agramontino. Camagüey 2006, al igual que su edición anterior, padeció dos lamentables ausencias, que espero que no sean sintomáticas de esta cita. Teatro El Público y su monólogo *Santa Cecilia* unido a El Ciervo Encantado con *Visiones de la Cubanosofía*, puestas elegidas por el Comité de Selección, no se presentaron al certamen.

Buendía, El Público, Argos Teatro, El Ciervo Encantado y Teatro de las Estaciones son sin duda colectivos que se sitúan a la vanguardia de nuestro movimiento teatral, no sólo por su diálogo profundo con la realidad sino por las zonas investigativas que abren sus procesos creativos, los lenguajes y las poéticas que fijan dentro de nuestro contexto teatral, lo cual los hace referentes obligados a la hora de hablar del teatro cubano actual. Con espectáculos más o menos logrados en el devenir de las temporadas, en este 2006 sus propuestas fueron fruto de sostenidos aciertos dentro de sus respectivas líneas de trabajo. En todas estas puestas hay una reflexión muy personal acerca de las relaciones individuo/sociedad en la actualidad, una mirada cuestionadora y problematizadora de lo que ha sido y es nuestro proyecto social y cuánto nos ha (de)formado en el transcurso de los años. Independientemente de las exquisiteces que uno pueda exigirles, son puestas atravesadas por las verdades interrogativas de sus creadores, que aunque uno las comparta o no, resultan discursos que contienen una experiencia de vida y artística, hecho que las convierte en un teatro vivo y los asienta por siempre en nuestro imaginario.

En el caso de Teatro de la Luna y Mefisto Teatro, el primero con una historia significativa desde su creación en la cita camagüeyana y el segundo un nuevo proyecto que orgánicamente se desprende, bajo la dirección del infatigable Tony Díaz, de la Compañía Rita Montaner, arribaron a esta edición acompañados de pronósticos subvertidos por la dinámica del Festival. Si los espectadores que disfrutaron las noches de *Delirio habanero* en la sala Llauradó auguraban el galardón mayor para este exitoso retorno de Teatro de la Luna a nuestras carteleras y coincidían con los aciertos del diseño de vestuario de *Escándalo en La Trapa*, elemento que distinguía la propuesta por encima

de otros no logrados, las tablas del Teatro Principal burlaron ambos derroteros.

Delirio habanero, devorado por las enormes dimensiones de dicho escenario, perdió la cercanía e intimidad con el espectador, los primeros planos de los actores, piedra angular de este montaje, el ambiente informal y abigarrado de show cabaretero, de club nocturno, la complicidad de lo no contado a partir del guiño, la mueca del rostro, el plano detalle, tan difícil de establecer en un escenario decimonónico, como si el delirio en su autosuficiencia metropolitana se negase a revelarse y abandonara a La Reina, El Bárbaro y Varilla en su agónica terquedad por cruzar el foso.

Con *La Trapa* sucedió todo lo contrario. El propio espacio teatral que descentró *Delirio habanero* favoreció la puesta de Mefisto Teatro. Si en El Sótano espacio teatral y escénico coincidían, en el Principal, al ampliarse el primero, el segundo se concentra y te permite apreciar desde una lejanía la totalidad, como un mecanismo de relojería. Lo que se cuenta pierde primacía y uno disfruta cómo se articula el movimiento de los actores en el espacio, las entradas y salidas en las pasarelas laterales –que en El Sótano se encontraban muy apretadas– y la estrecha relación entre la concepción del vestuario y la caracterización del actor –gestualidad, movimientos, estilo de actuación– que constituye el aspecto más interesante del montaje.

Sin embargo, me veo en la obligación de apuntar que esta riqueza visual que Tony Díaz logra en la conjunción de un diseño de vestuario (Eduardo Arrocha), de luces y escenográfico que pautan los desplazamientos de los actores, necesita una lectura actualizada/arriesgada de los enunciados textuales, pues *el escándalo* que Brene nos relata en la Baracoa de 1819 o en la Francia de 1849, para hablarnos de sus preocupaciones en la Cuba que le tocó vivir, dista en demasía de nuestra Trapa, en la que aparecen Enriquetas Faber de nuevo tipo y con discursos «feministas» más matizados y controvertidos. Basta constatar la voz travestida de la Isabel llincheta norgiana, la de la Clara de El Público, o los reclamos que en su lecho de muerte Simone le cobra a Marat: «Y yo... me quedaré sola... loca... No tengo de ti ni un hijo. Sólo una idea que se escapa... que no puedo tocar».⁴

Si las propuestas de teatro para adultos capitalinas y el matancero Teatro de Las Estaciones con su espectáculo titiritero, momento exclusivo dentro de la programación, recibieron los reconocimientos de los espectadores, creadores y especialistas participantes en el evento, los espectáculos para adultos de provincia suscitaron innumerables polémicas por las notables diferencias que se apreciaban entre estos y los mencionados anteriormente. *Vagos rumores*⁵ de Teatro Rumbo (Pinar del Río), *Tigre* de Teatro de la Fortaleza (Cienfuegos), *Restos en la noche* del Estudio Teatral Macubá (Santiago de Cuba), *El poder de la imagen* del Colectivo Teatral Granma y *Los herederos del tiempo* de la Compañía D'Morón Teatro (Ciego de Ávila) completaron la nómina de esta oncenena edición.



No pongo en duda que quizás estas propuestas sean las más destacadas –hecho que bien me puede refutar un conocedor de esta práctica escénica más a fondo–, o mejor aún, lo más interesante que el Comité de Selección encontró en cada provincia. Ni me voy a detener en valorar lo peligroso que puede resultar ese afán de que todos –en cuanto a estéticas o provincias– estemos representados en dicho certamen, porque quizás una misma provincia o estética tenga, incluso entre sus propuestas más rezagadas, mejores resultados para mostrar que se sacrifican en función de esa «representatividad».

Lo que sí es incuestionable es el desequilibrio y la ausencia de una cuidadosa curaduría que pone a concursar puestas de un alto nivel artístico, efectivas en sus discursos escénicos y paradigmáticas dentro de nuestro movimiento teatral, con otras que presentan zonas desdibujadas, reiteraciones, contrariedades en el tratamiento de sus diferentes sistemas *sígnicos* –actorales, escenográficos– ello unido a problemas dramáticos y un diálogo extrañado o superficial, poco atrayente con nuestra realidad. Si entre estos colectivos se encuentran grupos de una emergente trayectoria en nuestro movimiento escénico como es el caso de Teatro de la Fortaleza, bajo la dirección del experimentado Atilio Caballero y de sólido camino como el Estudio Teatral Macubá de la maestra Fátima Patterson, con un título de reciente impacto como *Ayé N'Fumbi* (Premio Villanueva 2004), en este 2006 sus puestas no estuvieron a la altura de sus entregas en pasadas temporadas. Ambas propuestas necesitan continuar redefiniéndose. En el caso de *Los herederos del tiempo* y *El poder de la imagen*, considero que no cumplen las exigencias para concursar en un certamen de este tipo.

De forma general las puestas en escena para adultos llegadas de provincias, en Camagüey 2006, demostraron síntomas de una crisis que puede tornarse delicada. Pienso que el festival no debe cerrarle sus puertas, pero sí pensar en otras alternativas para su inserción, ya sea a través de

una muestra paralela articulada bajo algún estándar, o la participación de un mayor grupo de creadores de provincias –dígase actores, directores, diseñadores o grupos significativos dentro del panorama escénico de una provincia determinada o que estén despuntando, aun cuando no tengan nada que mostrar– en calidad de invitados y crearles los espacios de confrontación con los más experimentados ya sea a través de coloquios, seminarios, talleres, encuentros junto a la posibilidad de vivenciar las propuestas escénicas de los grupos emblemáticos, que pueden funcionar como estímulo y motivo para futuras creaciones.

Este quizás sería un camino más auténtico de participación total, nacional, una aventura teatral y no el camino más corto, cerrar los ojos y pensar que en Camagüey está todo el teatro, desde Pinar hasta Santiago, mientras los espectadores constatamos en las noches los duros contrastes entre unas propuestas excelentes y otras no logradas, hecho que no perjudica a las primeras en lo mínimo: son las segundas las que terminan afectadas en su diálogo con el espectador, inmersas en un contexto que sitúa las expectativas muy altas.

La muestra de teatro para niños, constituida por grupos de provincia en su totalidad, contó con los siguientes títulos: *Alas para un amor de trapo* de Teatro Alas (Pinar del Río), *El Barrio de la Martina* de Los Cuenteros (Provincia Habana), *Espantapájaros* de Teatro Icarón y *Danilo y Dorotea* de Papalote (Matanzas), *El ruiseñor* de Retablo (Cienfuegos), *De caramelo* del Guiñol de Remedios (Villa Clara), *Lo que te voy a contar* de Polichinela (Ciego de Ávila), *Historias sobre el camino* (Camagüey), *Parque de sueños* de Teatro Tuyo (Las Tunas) y *El grito* del Guiñol de Holguín.

En este apartado, Camagüey 2006, a diferencia de otras ediciones, no tuvo grandes momentos como en la muestra de teatro para adultos; sin embargo, las puestas estuvieron más balanceadas entre sí. Los Cuenteros y el Guiñol de

Remedios, que en Camagüey 2004 obtuvieron numerosos lauros con *Romelio y Juliana* y *Una manzana fuera de cuento*, respectivamente, en esta ocasión vuelven a hacer gala de su excelente gracia popular: los primeros auxiliándose de elementos paródicos e intertextuales, articulados con un profundo sentido del choteo e inmersos en una eficaz dramaturgia titiritera, mientras que los segundos se destacan por el dinamismo de sus actrices en un espectáculo de variedades en el que combinan de forma acertada el canto, la coreografía, la actuación, la manipulación titiritera y el diálogo con los más pequeños. *El ruiseñor* de Retablo fue otra de las propuestas que animaron la programación de los más pequeños. Una versión del cuento de Hans Christian Andersen bajo la dirección de Christian Medina sazonado con un humor criollo en la concepción de los personajes de la Cocinerita y el Camarerito.

Es cierto que las puestas anteriores no rebasan resultados alcanzados por los propios colectivos en montajes precedentes. No obstante, dentro de la programación de la cita camagüeyana constituyeron momentos de seguro divertimento para el público infantil por la fluidez de sus diálogos, la transparencia de sus historias, el conocimiento y aprehensión de nuestra sensibilidad popular, la visualidad que proponen y un oficio probado en la manipulación de títeres y la actuación en vivo.

Parque de sueños de Teatro Tuyo resultó ser la gran revelación en la noche de premiaciones de teatro para niños. Debo confesar que asistí a una función bastante accidentada que me impidió disfrutar de los encantos de la puesta, muy comentados por todos los participantes. No obstante, Ernesto Parra y sus actores supieron apropiarse del lenguaje del circo para fijar una partitura muy dinámica a través del juego, en la que se integran elementos acrobáticos, coreográficos, clownescos, musicales, unidos a la interacción directa con el público, en una historia que apuesta por la imaginación y la utopía.

El festival camagüeyano, desde su fundación, no sólo se ha preocupado por mostrar lo más representativo del quehacer actual en la escena cubana, sino también por generar espacios de reflexión acerca de dicha práctica. En esta edición se desarrollaron una serie de actividades colaterales que incluyeron homenajes, mesas redondas, encuentros, presentación de publicaciones, entrega de decoraciones y exposiciones gráficas.

En la mañana del viernes 13 se inauguró la exposición homenaje a Paco Alfonso y Roberto Blanco, figuras trascendentales de nuestra escena. La exposición estuvo precedida por un conversatorio sobre la vida y la obra de ambos teatristas. Renecito de la Cruz condujo la ceremonia, que contó con la presencia de la viuda de Paco Alfonso. A cargo del dramaturgo Nicolás Dorr estuvieron las palabras que homenajearon el centenario del natalicio del fundador de Teatro Popular, mientras que el director de Argos Teatro, Carlos Celdrán, refirió la significación de la obra de Roberto Blanco y Teatro Irrumpe en su formación teatral.

El ciclo Teatro en Televisión ocupó parte de las mañanas y las tardes de festival. Obras como *Madre Coraje* de Enrique Álvarez, *Clase magistral* de Magda González, *Santa Cecilia* y *Freddy* de Tomás Piard, entre otras, fueron proyectadas. Teatro en TV se inauguró con un encuentro en el que intervinieron personalidades como Rosita Fornés, Abelardo Estorino, Nicolás Dorr y los realizadores de televisión Magda González y Tomás Piard.

La presentación de publicaciones de Ediciones Matanzas, Letras Cubanas y de la Casa Editorial Tablas-Alarcos puso en manos de los lectores títulos relacionados con el ámbito escénico. Entre los conversatorios más significativos que se realizaron se destacó el dedicado a los Premios Villanueva en sus veinte años. Los críticos involucrados en el certamen reflexionaron sobre el sentido de esta entrega. Los creadores premiados también refirieron su importancia y se analizaron las estrategias para redefinirlo de un modo más justo y efectivo.

La Mesa de Diseño Escénico y el Encuentro de Dramaturgos y Directores fueron espacios esperados por los participantes en el evento. En el primero un grupo de prestigiosos diseñadores (Jesús Ruiz, Otto Chaviano, Zenén Calero, Eduardo Arrocha, Carlos Repilado, Tony Díaz) debatieron, tomando el XI Festival como punto de partida, acerca del estado del diseño escenográfico y el tratamiento de la imagen en nuestra escena, las características de las interacciones que se establecen entre los diseñadores y los directores artísticos durante los procesos creativos, y la valoración, por parte de la crítica, de los aspectos visuales del espectáculo, es decir, la concepción del diseño y su realización.

Estas intervenciones tuvieron un carácter valioso no sólo por lo que se teorizó en relación a la obra del diseñador escénico y su inserción en los procesos creativos, sino porque también se analizaron hechos concretos, incluso presentes en el evento. En la mesa, moderada por Jesús Ruiz, la crítica estuvo representada por la teatóloga y vicepresidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Bárbara Rivero. Los diseñadores dedicaron este espacio a manera de homenaje a la labor de dos figuras insignes en la creación de nuestra imagen teatral: Manolo Barreiro y María Elena Molinet.

El Encuentro de Dramaturgos y Directores contó con un panel que agrupó a autores de experiencia (Nicolás Dorr, Amado del Pino) con los nuevos que se inician en esta especialidad (Ulises Rodríguez Febles, Luis Enrique Valdés, Edgar Estaco, Lilian Susel Zaldívar). En esta ocasión se generó un debate colectivo con el público presente acerca de la necesidad de que los directores conozcan y estrenen a los autores nacionales y el carácter de las relaciones que deben establecerse. Sin embargo, en estas discusiones extrañé la aparición de criterios más contemporáneos en cuanto al diálogo dramaturgo-director escénico (salvo excepciones contenidas en las palabras de Pascual Díaz, por citar un ejemplo), y me molestó el tono un tanto retrógrado con el que se abordó la cuestión de las versiones escénicas.

Siento que el verdadero examen quedó desplazado en función de volver sobre viejas e improductivas polémicas. Y como afirma Héctor Levy-Daniel «es imprescindible no solamente comenzar a eludir las fórmulas y slogan que eximen de cualquier reflexión sino someter esas mismas fórmulas y slogan a un análisis implacable».

En ausencia de un espacio de reflexión tan añorado por los participantes en esta cita, el Encuentro con la Crítica, los restantes espacios de confrontación deben pensarse y diseñarse para que indaguen realmente en las problemáticas que existen en nuestro movimiento escénico, a partir de una mirada más comprometida con la práctica teatral (y en este punto reconozco la organización de la Mesa de Diseño). No podemos permitir que la improvisación y los lamentos personales desvirtúen el fin de estos encuentros, que radica en la valoración, la teorización, la problematización, es decir, el pensamiento en voz alta de nuestros procesos creativos, sus disyuntivas y aciertos, los caminos recorridos, los rostros fijados, la manera en que los distintos especialistas interactúan y las perspectivas –de todo orden– que condicionan dichas interacciones actualmente.

El domingo 22 de octubre, la noche de premiaciones ponía punto final a la XI edición del Festival Nacional de Teatro de Camagüey, en medio de una gala que terminó con intensos minutos de fuegos artificiales. Era el momento para felicitar/abrazar/reconocer *iluminados por el fuego*, a aquellos que sabíamos merecedores de los esperados galardones, los hayan o no obtenido. Era el instante de comentar los aciertos y las limitaciones del jurado. Y quizás era la atmósfera ideal para cerrar con una emotiva descripción cualquier crónica o reflexión en torno a Camagüey 2006, pero esta aún se me resiste. No obstante, dejo constancia de que lo pensé.

Camagüey 2006 con pro y contras aleatorios o Los diez días que estremecieron al mundo teatral en diez pasos de conga santiaguera

«Y me preocupa que se quiera trazar cómo deben ser las cosas. Estas no son de una forma o de otra, a nuestro gusto total. Creo que con eso hay que tener cuidado, no vayamos a caer en pretender dictar cómo se debe escribir para el siglo XXI.»

ROBERTO BLANCO⁶

1. Reconocer el sentido organizativo que ha alcanzado la cita en alojamiento, transportación y atención a los participantes.

2. Recomendar el diseño de una programación acorde con los espectáculos y actividades colaterales que se tienen para ofrecer. Pienso que fijar diez días de festival a ultranza puede generar o una programación muy apretada o una muy estirada (como fue esta edición) en dependencia del estado de nuestro movimiento teatral.

3. Diseñar los espacios de reflexión, en esta edición un tanto ausentes, y las actividades colaterales. Concentrarlos en determinadas líneas bien precisas hasta agotarlas. No podemos repararlo todo en diez días: la dramaturgia, el diseño escénico, la dirección, la crítica, el teatro y la televisión, el homenaje a Paco Alfonso y Roberto Blanco.

4. Recuperar los Encuentros con la Crítica y la realización de talleres como espacios reales de confrontación y aprendizaje.

5. Reconocer las condiciones técnicas y el habilitamiento de nuevas salas teatrales. Continuar en la preparación y mantenimiento, con antelación a los inicios del Festival, de los locales en los que se programa la muestra en concurso.

6. Felicitar al boletín *Gestus* y a su equipo editorial por promover, orientar y registrar la memoria de los días de Festival.

7. Repensar las bases de las categorías de premio de texto en teatro para niños y para adultos otorgados por el Jurado Central del Festival, y delimitar una fecha de estreno para los textos que concursan (considero que no era necesario premiar *Vagos rumores*, texto muy significativo de nuestra dramaturgia textual escrito en 1992, representado y publicado en más de una ocasión. Apuesto por reconocer nuevas entregas, incluso hasta de nuestros dramaturgos consagrados, para de esta forma estimular la escritura dramática actual).

8. Reconocer los premios otorgados por el Jurado de la Asociación Hermanos Saíz, no sólo por el incentivo que constituyen para los jóvenes teatristas, sino además porque son un medio a través del cual nuestra sensibilidad se expresa y valida lo que está en diálogo con nuestras inquietudes.

9. Animar las noches de festival con espacios priorizados para los creadores y participantes acreditados en la cita, en los que reciban una «cuidadosa atención» y se pueda hermanar y hablar o no de teatro desde posturas más relajadas, que suelen ser más auténticas.

10. Apostar por mantener y renovar constantemente esta cita nacional del teatro cubano cada dos años, en la ciudad de los tinajones. Concebirla siempre desde el riesgo que conlleva toda aventura escénica, para no transitar jamás, al menos en lo que al arte se refiere, por los caminos más cortos.

NOTAS

- 1 Juan Carlos Martínez: «Camagüey 83: en la encrucijada del teatro cubano», en *tablas* 4/83.
- 2 Jaime Gómez Triana: «No al paternalismo», en *tablas* 4/04.
- 3 Tania Cordero: «El festival no puede hacer milagros», en *tablas* 4/04.
- 4 Raquel Carrió y Flora Lauten: *Charenton*, en *tablas* 1/06.
- 5 No pude presenciar la puesta en escena de Teatro Rumbo, por esta razón no hago alusión a la misma.
- 6 Roberto Blanco: «La dramaturgia cubana sobre el tapete», en *tablas* 3/96.

Calidoscopio de un festival en **Camagüey**

Llenarnos de teatro todo el cuerpo

Malawy Capote (Actriz titiritera, Los Cuenteros, San Antonio de los Baños, La Habana)

Es muy importante este encuentro de todo el teatro cubano en general, el teatro del Centro, del Oriente y del Occidente del país, lo que se está haciendo, tanto en teatro dramático, como en teatro para niños. Este diálogo fraternal a pesar de la competencia, que es un parámetro del festival, es un espacio que todos los teatristas tenemos para reunirnos, conversar, intercambiar ideas, ver nuevas propuestas de trabajo. O sea, es como llenarnos de teatro todo el cuerpo y seguir con tantos deseos de hacer y de hacer y de hacer.

En cuanto al carácter competitivo no voy a decir que un premio no estimula, pero prefiero apostar por la confrontación, el encuentro fraternal, pero todo sea por el teatro, con premio o sin premio. ¡Que viva el teatro!

Pero Camagüey vale. Es una plaza que todos adoramos

Fara Madrigal (Actriz titiritera, Las Estaciones, Matanzas)

Desde el año 1984 estoy participando en el Festival de Teatro de Camagüey. Es una plaza muy importante para todos los creadores en Cuba, porque es el momento que tenemos de ver lo que hacen otros colegas, de participar en Encuentros con la Crítica, aunque en esta edición han estado ausentes.

En un momento determinado se propuso que Camagüey fuera teatro cubano solamente y se discutió mucho acerca de si teatro cubano o teatro total. Sea teatro cubano, o lo que se esté haciendo en el país, debe permanecer. El festival ha ganado muchísimo en organización. Es muy bueno mantener siempre los compañeros que están al frente del evento, porque ya tienen una experiencia y pueden hacerlo todo mucho más rápido.

Hay que propiciar el crecimiento de la crítica, el encuentro con los dramaturgos y también ver de qué manera se hace una programación coherente para que los que participamos con obras podamos tener acceso a otras puestas y actividades. Ahora mismo no puedo hablar absolutamente de nada, porque desde que llegué estoy trabajando.

Pero Camagüey vale. Es una plaza que todos adoramos. Y en mis veinticinco años de teatro, les doy las gracias, porque es la primera vez que me piden una opinión sobre este festival tan lindo.

La competencia no me interesa en realidad

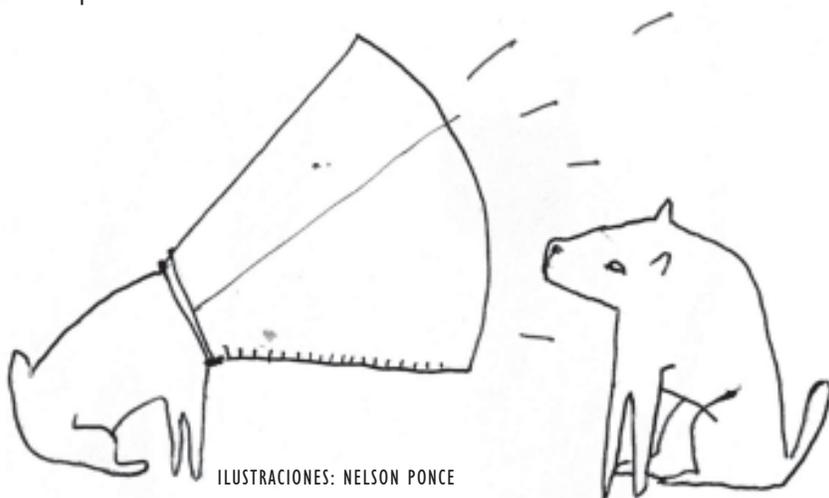
Alexis Díaz de Villegas (Actor, Argos Teatro, Ciudad de La Habana)

El Festival de Camagüey es una buena oportunidad para todos los teatristas del país de confrontar con el trabajo que se ha venido haciendo durante los últimos dos años. Y es una manera de medir la situación del panorama teatral del país entero. A la hora de seleccionar las puestas que se traen se tiene en cuenta el hecho de hacer una muestra lo más variada posible en cuanto a diferentes tendencias, estéticas y maneras de ver el teatro. Y de alguna forma eso sí hace que lo que se traiga sea precisamente representativo de lo que se está haciendo en el país.

Me interesa venir a Camagüey porque el público reacciona muy bien a todo lo que se le presenta. Es un público deseoso de ver teatro, uno se da cuenta cuando va a los teatros, están llenos y aplauden de una manera que nunca había sentido. Pero la competencia no me interesa en realidad. Incluso no quería venir al festival, por complicaciones de trabajo que tengo. Ya en las últimas dos ediciones del festival he obtenido Premio de Actuación. Me interesaría venir de jurado si acaso, o de invitado a ver. Pero la competencia no me gusta.

Camagüey es un Festival de Teatro Nacional, aunque uno diga Camagüey, y me resulta muy extraño imaginármelo en otro lugar que no sea este. En esta XI edición he estado solamente en la Avellaneda, fue donde actuamos y me parece que puede ser en algún momento un gran espacio. Ahora las condiciones son infames ahí: mucho calor, polvo, encierro, es malo para la garganta.

Considero que lo que puede hacer rico este festival es la calidad de las puestas en escena que se traen. Me parece que este año el jurado va a tener que pensar mucho más.



ILUSTRACIONES: NELSON PONCE

u n f e s t



Los encuentros con la crítica son efectivos

Christian Medina (Director escénico, Retablo, Cienfuegos)

A mí la competencia no me gusta porque crea un estrés. También es un poco molesto establecer competencias en cuestiones tan subjetivas como el arte, y en particular el teatro. A pesar de lo anterior no podemos negar que la competencia fuerza a los grupos a superarse, aunque sea por una cuestión de ego, a hacer un mejor trabajo, incluso por el hecho tan mezquino de ser mejor que los otros, pero por lo menos, si no te fuerza la pasión creativa, te fuerza la ambición. Lo cual al final redundará en un mejor resultado para el público, que es el que se beneficia con este hecho.

Vienen colectivos de todas las provincias, con distintas poéticas, con distintas formas de hacer. Hay mucha variedad. He visto propuestas muy distintas. Eso es un signo de que hay una representatividad. Cuando las propuestas son muy distintas unas de otras, parece que la selección no se basó en una uniformidad, en un criterio común.

Una de las dificultades que nos hemos encontrado nosotros en esta edición es las condiciones de las salas. Pero fuera de estos problemas, las guaguas han estado a su hora, la atención ha sido buena, la gente encargada de la sala y los lazarillos, es decir, el material humano sí se ha ocupado de todo y eso sí funciona.

Los Encuentros con la Crítica son efectivos. En Cienfuegos, antes de venir para el Festival de Camagüey, se hizo uno y muchos de los arreglos de *El ruiñeñor* salieron también de la ayuda que nos ofrecieron.

No viene lo mejor del teatro que se hace

Panait Villalvilla (Director escénico y general, Retablo, Cienfuegos)

El mayor logro que puede tener el Festival de Camagüey es el encuentro entre los teatristas, la retroalimentación entre los artistas es lo más importante del festival.

De forma general pienso que la crítica debería estar mucho más integrada al festival. También es de vital importancia que los grupos pudieran quedarse todo el tiempo y ver todas las obras. En cuanto al Comité de Selección debe ser mucho más selectivo. Veo bastante teatro en todos los eventos que participo y están faltando obras, hay grupos que están faltando. No viene lo mejor del teatro que se hace en Cuba. El teatro cubano actual tal vez no esté en el mejor de sus momentos, pero tampoco está en un mal momento como muchos creen.

Hay creadores trabajando, los diseñadores están más integrados a la escena, a los grupos, y eso se ve. No ha existido en esta edición el mismo espíritu que han tenido otras ocasiones, del movimiento teatral, de los teatristas, de los encuentros. Todo el mundo está corriendo para ver las obras. Todo el mundo está corriendo para hacer su montaje.

Deberían escoger un mejor Comité de Selección, debería ser más heterogéneo, por decirlo de alguna manera, tener criterios más diversos. Ir todo el mundo. Por ejemplo, de pronto se aparecen en tu provincia –los que somos de provincia– tres personas del Comité de Selección y cuando se reúnen las doce o las catorce que lo constituyen, hay finalmente uno o dos criterios de cada puesta. En los dos años que transcurren de un festival a otro hay suficientes eventos, suficiente tiempo para ver lo que se está haciendo en toda la Isla. No hay necesidad de que en los últimos seis meses antes del evento vaya una comisión viendo a última hora una función que puede ser buena, que puede ser mala, como sucede en el teatro, que de pronto un actor tuvo un problema, la técnica te falló y esa función no quedó bien.

Los Encuentros con la Crítica hay que recuperarlos del todo. El papel de la crítica aquí es visceral y tiene que estar presente. No puede faltar. Lo que se hacía hasta la edición de 2000 fue productivo hasta cierto punto. El crítico cumple una función muy importante en nuestro medio: eleva el nivel técnico de los teatristas, profundiza. Incluso nosotros en Cienfuegos tenemos el Encuentro con la Crítica y ahí nos damos cuenta de aspectos pequeños. Un crítico que no está viciado de verlo todos los días te da un nuevo enfoque de tu trabajo, te puede dar una nueva vía de aprendizaje, porque aquí se aprende todos los días. Y la crítica es importante.

Siempre se quedan cosas que pudieran estar

Miriam Muñoz (Actriz, directora artística y general, Icarón, Matanzas)

Uno siempre tiene criterios a favor o en contra, pero los que tengo en contra me los voy a callar. Pienso que siempre va a ser un evento muy positivo para la creación artística y necesita mucho más apoyo, aunque se ve que se ha hecho un esfuerzo impresionante por que todos estemos bien ubicados.

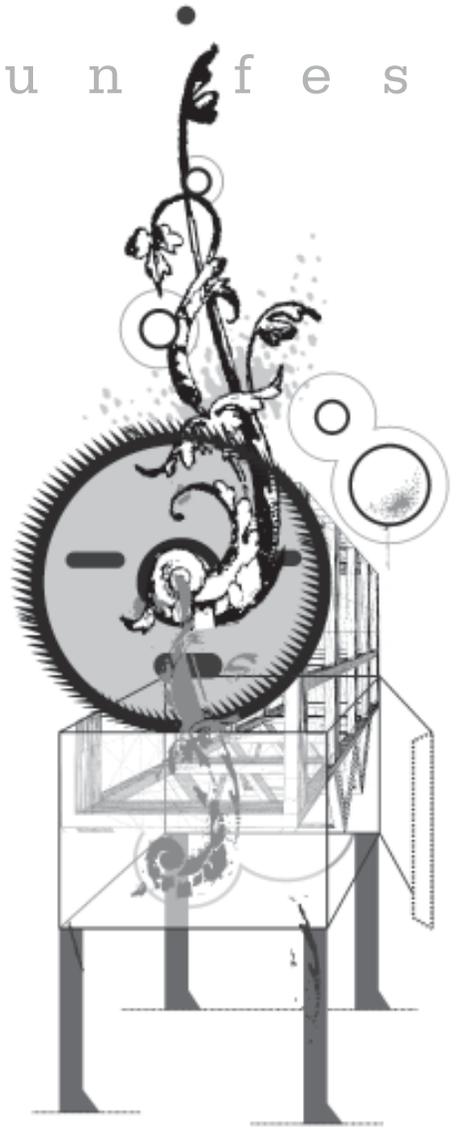
No considero que lo que se muestra en Camagüey es representativo de todo el quehacer teatral de la Isla. Nosotros incluso hemos tenido otras puestas en años anteriores que han tenido premios importantísimos en diversos eventos y no han participado en Camagüey. Sé que los jurados son diferentes y además es muy complejo, lo digo por experiencia propia. No son robots, son seres

humanos con diferentes criterios y siempre se quedan cosas que pudieran estar. Todo lo que tenga un mínimo de calidad debe venir al Festival. Uno siempre tiene que ponerse del lado de provincias que no tienen posibilidades de confrontación, de asesoramiento. En otras ediciones yo participé en los Encuentros con la Crítica. A veces eran muy violentos. Tengo recuerdos de esos encuentros y conozco colegas que salían de allí llorando y compañeros de trabajo que salían muy afectados. Pero siempre era mejor el Encuentro con la Crítica para uno saber lo que piensan los críticos nuestros, aunque a mí en ocasiones me interesa más saber los criterios de los creadores que de los críticos. Los críticos se ponen siempre en su posición de críticos y no en la posición de los creadores, a los que se nos hace muy difícil la creación artística.

No abogo por traer propuestas que no aporten nada, pero todo lo que tenga un mínimo de calidad tiene que estar. Pienso que en estos momentos hay grandes problemas con la crítica. Diría que hay poca y por ejemplo, en provincias, nosotros tenemos más problemas con la crítica. Prácticamente no la tenemos. Estrenamos y estrenamos y aun yendo a La Habana a poner nuestras puestas, a veces no aparece nada del trabajo hecho.

Hemos estado, desde que llegamos, ensayando, cargando y dando funciones. Se te van los días trabajando. Un día antes para montar y después los dos días de funciones y ya llegas muy cansado. Aunque el enorme público entrando es un acontecimiento maravilloso, hay que tener cuidado con el trato. Sin embargo, Camagüey sigue siendo el evento más significativo. Hay que pensar mucho en este Festival, que ya es viejo y que la gente lo respeta, lo espera muchísimo, no sólo los creadores, sino también el pueblo camagüeyano.

Hay muchos grupos de niños pero el teatro dramático tiene problemas en estos momentos en provincias. Soy actriz dramática hace cuarenta años y en mi provincia, Matanzas, que es una ciudad tan rica, hay problemas con el teatro dramático.



Siempre somos tendenciosos

Miguel Santiesteban (Director artístico y general, Guiñol de Holguín, Holguín)

El Festival de Camagüey históricamente es el más importante que se hace en el teatro cubano. Es el Festival Nacional del Teatro Cubano. No sé si en Camagüey o en otra provincia cualquiera, pero lo importante es que se haga este Festival del Teatro Cubano. Es legítimo para nuestro movimiento teatral, esté como esté. Y pienso que el festival cumple de alguna manera con las exigencias de nuestro movimiento, porque hay de todo y para todos los gustos.

Los criterios de representatividad son difíciles de determinar. Siempre que hay un festival, un evento donde hay una selección, prima la subjetividad y uno puede o no estar de acuerdo con ciertas propuestas, pero las personas que estaban en ese momento al frente, para bien o para mal, seleccionaron eso, a partir de su gusto, de su poética, de sus vivencias, quizás de las tendencias que estén hoy en el movimiento más a flor de piel y eso de alguna manera hay que respetarlo.

Uno puede o no estar de acuerdo. Uno puede ser incluido o no en la nómina de los seleccionados y eso siempre duele de alguna manera, pero uno tiene también que aceptar el criterio del otro, aun estando equivocado. Es un respeto que creo nos hace mucha falta en el movimiento teatral. Nosotros todavía no aprendemos a respetar al otro por el criterio, por la poética que tenga y siempre somos tendenciosos y creemos que lo nuestro es lo mejor.

El carácter competitivo del festival es un hueso duro de roer. Sin embargo pienso que sólo el hecho de estar seleccionado dentro del mismo es ya un premio, un mérito a la obra, un reconocimiento a la labor que uno realiza.

Una de las dificultades de esta edición radica en el hecho de que haya pocos participantes. ¿Por qué? Porque no hay capacidad para todos los teatristas, porque los grupos tienen que venir, trabajar e irse y los directores casi no pueden estar todo el festival, ni siquiera como directores, para ver lo que se está presentando. Y entonces el festival no cumple todas las expectativas.

Somos totales y completos partidarios de este festival

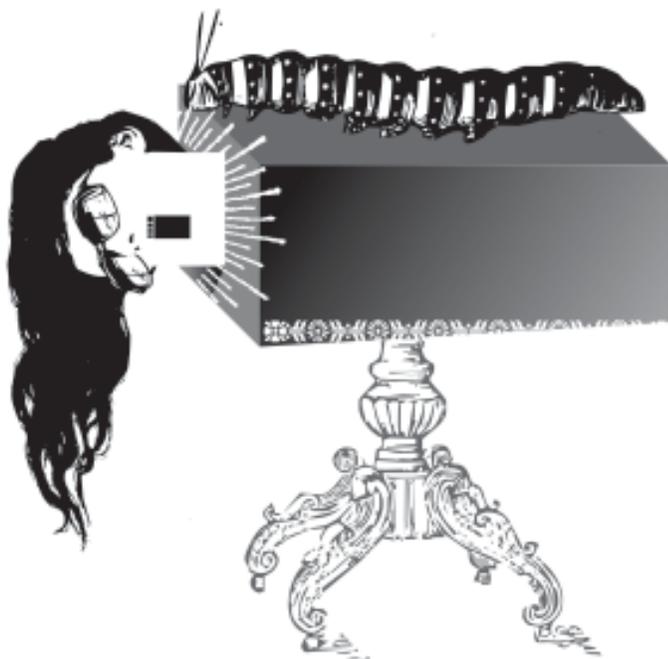
Fidel Galbán (Dramaturgo, director escénico y general, Guiñol Rabrindranath Tagore, Villa Clara)

El Festival de Camagüey significa para un director, para un grupo, la posibilidad del intercambio, de la comunicación, de la confrontación. Sobre todo es un festival que, muy acertadamente, trabaja o actúa de tal modo que todos sabemos que las propuestas que se presentan en esta plaza, unas más que otras, tienen un nivel de calidad. Es decir, difícilmente vas a ver un espectáculo que sea totalmente inaceptable o intolerable. Considero que esto es uno de los aspectos más importantes.

Hace falta este festival. Independientemente de algunos señalamientos los camagüeyanos han alcanzado un sentido de la organización y sobre todas las cosas han logrado un modo de atender, de encontrarse con los otros teatrístas y de hacerlos sentir realmente como en su propia casa. Al menos a nosotros nos ha sucedido eso. No sé si habrá una experiencia que no tenga nada que ver con esto pero nosotros podemos asegurar que nos hemos sentido en las tres ocasiones que hemos venido al festival, muy bien. En el sentido profesional y personal, por la forma en que se nos ha recibido y se nos ha atendido. Somos totales y completos partidarios de este festival.

Hay veces que un grupo no es tan feliz con una puesta y no significa que no pueda estar representado en Camagüey, sino que circunstancialmente, transitoriamente, temporalmente, no hizo un trabajo que le merecía ser incluido, lo que no demerita ni al grupo ni al director. Pero nunca se puede ser categórico ni afirmar que está aquí lo más representativo del teatro para niños, ni que está lo más representativo del teatro para adultos. Es un problema circunstancial, que depende básicamente de qué hay en ese momento en el país.

Soy partidario del Festival de Camagüey. Merecen esta sede. Han logrado hacer un festival que para mí es el más importante de Cuba.



El Festival Nacional de Teatro es como la Nacional de Béisbol

Félix Dardo (Director escénico y general, Los Cuenteros, San Antonio de los Baños, La Habana)

El Festival de Camagüey es el evento principal de las artes escénicas. ¿Por qué? Porque se hace cada dos años y se traen muestras de lo mejor: Antes a los festivales iba todo el mundo y de verdad que era una carretilla y había propuestas muy malas. Ahora, por lo menos, hay una selección y eso obliga a los colectivos a trabajar más duro.

Tengo la desgracia, déjame decirlo así, de trabajar en un municipio que no es ni cabecera de provincia, y hago funciones todos los fines de semana. No puedo trabajar para un festival que es cada dos años y estoy obligado a montar mucho y a renovar el repertorio.

El Festival Nacional de Teatro es como la Nacional de Béisbol —siempre comparo mucho con la pelota— donde todas las provincias tienen la oportunidad de que vengan los mejores.

En esta edición siento que falta el Encuentro con la Crítica. Considero que es muy bueno porque uno trabaja hoy y luego mañana se enfrenta con la crítica. Y tiene la oportunidad de dialogar. Yo no tengo nada en contra porque yo venía preparado para, si era con la crítica, traer careta, peto, chingala y una buena mascota. Pero esos encuentros son productivos porque ahí te dan opiniones.

El jurado te dice ganaste, no ganaste, pero no hay nada más. Pero con la crítica, te señalan zonas que uno puede mejorar luego en su trabajo. Por otro lado, los talleres también es importante que se impartan.

Esta edición ha estado muy bien organizada, sobre todo en cuanto a la atención a los artistas. No tengo quejas. Hemos tenido que trabajar mucho, no nos han dejado descansar, pero bueno, no nos ha faltado el transporte a la hora de salir, ni a la hora de regreso. Los teatros han estado preparados. Yo estoy muy contento con este festival.

El debate es lo que enriquece

Orlando Concepción (Director artístico y general, D’Morón Teatro, Ciego de Ávila)

Todos los teatrístas nos preparamos para este evento. No sólo porque sea competitivo sino porque aquí convergen todas las estéticas que tienen que ver con el teatro cubano. En esta edición se tuvo bastante en cuenta reflejar las distintas maneras de hacer teatro que hay en el país.

El Comité de Selección es un mecanismo eficaz y me parece que funciona. Y que por lo menos en esta edición, por lo que he visto hasta ahora, hay un equilibrio en relación a lo que está pasando en el país.

La competencia es una de las características de este festival. Me parece que el concurso es bueno. De todas maneras que se tenga o no un premio no es definitivo, lo importante de este certamen es presentar nuestra estética.

En particular a esta edición le ha faltado mucho la parte teórica, que en otras ediciones ha estado presente. Estoy aburrido, veo una puesta al día y no tengo nada que hacer. Deben producirse más encuentros teóricos. Incluso la crítica está menos viva en esta ocasión. En otras ediciones se hacían valoraciones de los espectáculos y en estos momentos la crítica simple y llanamente se está supeditando a sacar en artículos los puntos de vista que tiene. A mí me parece que hace falta el debate; el debate es lo que enriquece. En mi caso, por ejemplo, soy de Ciego de Ávila, vivo en Morón y mi grupo radica en un municipio, la confrontación se hace más difícil.

Camagüey es una plaza importante y se lo ha ganado

Fátima Patterson (Actriz, directora artística y general, Estudio Macubá, Santiago de Cuba)

Hace muchos años que vengo participando en esta cita camagüeyana, de alguna manera u otra, como jurado, como concursante o como observadora simplemente. Este festival tiene una pertinencia total. Es necesario que la gente se encuentre, que veamos lo que estamos haciendo entre todos y que encontremos no un pensamiento común, sino una intención y un propósito que es el de crear. Cada cual en su línea, cada cual en su estilo, pero que podamos confrontar para que cada vez sean mejores los resultados. Y este fenómeno, que algunos no están de acuerdo en seleccionar lo mejor, a mí sí me parece que es importante. Hay que seleccionar, pero cada vez hay que perfeccionar más el sistema o método de cómo se eligen las obras. Cuando uno ve el panorama de lo que ha estado aquí, de lo que ha estado pasando, se da cuenta de que hay una calidad.

Y la gente lo que tiene es mucha expectativa de quién va a salir con los premios. Sí, ese ambiente que se crea en las competencias hay a quien no le gusta, pero a mí me parece bonito. Porque es la premiación a los resultados de trabajo, son las condecoraciones que se hacen, los estímulos que se dan, el reconocimiento al trabajo de muchos años.

Es muy rico encontrarnos con gente que hace más de treinta años estamos haciendo teatro. A veces pasamos tiempo sin vernos, dos o tres años. Nos encontramos, discutimos y peleamos, pero nos queremos muchísimo y tenemos una necesidad de encontrarnos y de vernos.

Este festival propicia el diálogo. Por ejemplo, el otro día estábamos hablando en el Encuentro de Dramaturgos y Directores, de la necesidad de la presencia de los mejores, los más capaces, los de más experiencia, en un encuentro con la gente de menos experiencia; que vayan a las provincias, que se produzca un intercambio. En las provincias hay gente muy talentosa, pero es necesario el apoyo de teatrístas experimentados que poseen una actividad sistemática. Por eso pedí encuentros con dramaturgos y con directores para Santiago de Cuba.

Camagüey es una plaza importante y se lo ha ganado. Durante muchos años ha organizado este evento. Si yo fuera camagüeyana no dejaría que me quitaran el festival de mi ciudad. Aunque ha sido muy controvertido y polémico, lo echo de menos, extraño el evento de la crítica. Me parece que es pertinente. Es un espacio que sí vale la pena tener, con todo el respeto y la objetividad que la crítica debe poseer. Hay que diseñarlo bien. Porque sí es necesario ese punto de vista y ese encuentro, esa discusión entre críticos, directores y dramaturgos. Me parece que es muy importante.



En La Habana se dispersa el sentido de encuentro

Carlos Celdrán (Director artístico y general, Argos Teatro, Ciudad de La Habana)

El Festival de Camagüey es interesante, porque funciona como un balance, como una medida de lo que pasa. Te permite además verlo todo en conjunto, da una visión panorámica. Y de lo que se puede crear también en el festival, porque a veces son puestas que en una temporada no han tenido una relevancia y sin embargo aquí adquieren otra dimensión por el espíritu de Camagüey, por la cobertura de un festival. Entonces por lo que es y no es, por lo que puede pasar, creo que es importante esta cita.

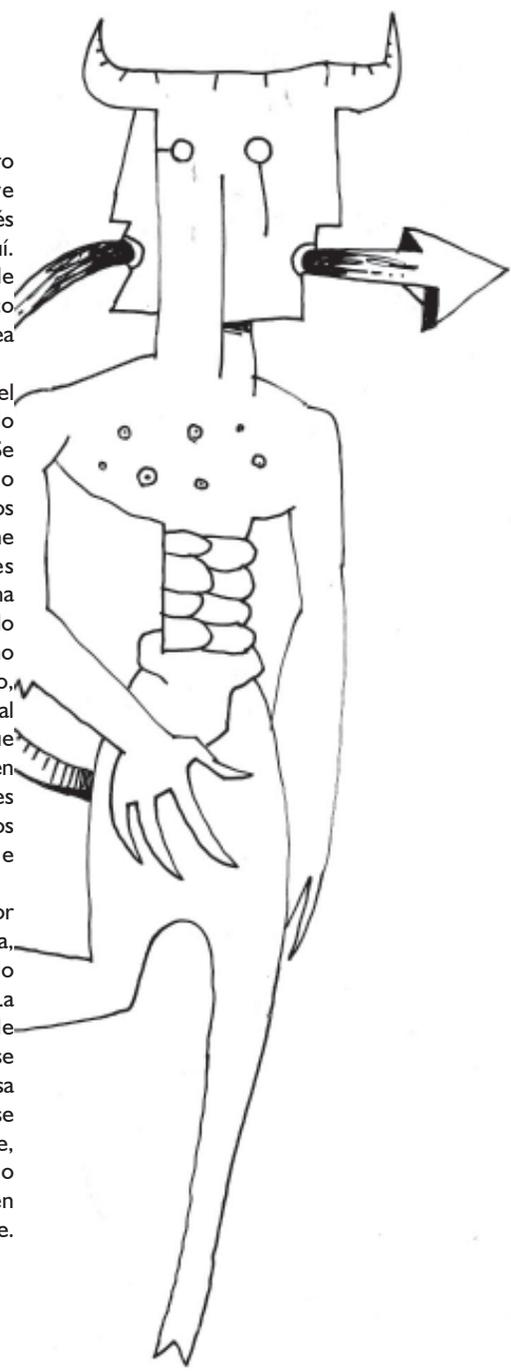
También es el único festival en que se otorgan premios. Eso también le da como un extra adicional, de plataforma de publicidad o de despegue para hacer un trabajo. Un reconocimiento que también estimula o a veces es hasta interesante. Por eso es un festival imprescindible.

Ahora, lo que siempre padece Camagüey es querer en alguna medida hacer un festival grande pese a todo. Tenga o no tenga propuestas teatrales interesantes. Tenga o no, hay que hacer los diez días, tener toda la infraestructura y dar esa imagen un poco triunfalista de que todo está bien. Considero que debería realmente, si hay puestas para diez días, son diez

días, y si hay cuatro puestas, cuatro puestas. Pero de pronto uno ve puestas muy interesantes y después ve otras que no sabe qué hacen aquí. Entonces eso crea una especie de desconcierto tanto para el público como para el jurado. No creo que sea sano.

Yo creo que Camagüey hace el festival porque ellos quieren hacerlo y ha sido importante que sea aquí. Se pudieran crear otros eventos no competitivos, por ejemplo. A mí los eventos competitivos tampoco me gustan mucho. Son interesantes porque a la vez que te ponen en una competencia, de uno sale lo peor y lo mejor. Uno se pone a competir. Uno dice: «a mí no me interesa el premio, yo vengo por el público». Pero al final el premio está ahí y uno tiene que luchar por el premio, porque te ponen en la carrera del premio. Entonces eso genera una serie de mecanismos competitivos y de disparos de adrenalina que es bueno y malo.

Debería haber otros eventos, por ejemplo, que sean en una provincia, no en La Habana, porque ¿sabes lo que ocurre en La Habana? En La Habana se dispersa el sentido de encuentro. Aquí por lo menos uno se encuentra con los teatristas y conversa con ellos, que habitualmente no se hace en La Habana, ves a la gente, discutes con ellos, los oyes cómo piensan, los conoces. Eso también hace Camagüey. Que uno ve a la gente. Departe con ellos.



Es increíble cómo este pueblo ya espera el Festival

Tony Díaz (Director artístico y general, Mefisto Teatro, Ciudad de La Habana)

Pienso que el Festival de Teatro de Camagüey pudiera estar todavía más reforzado. Nosotros los artistas –sabemos que hay muchos problemas económicos– prácticamente no podemos valorar los trabajos de otros compañeros, ya que estamos al principio y nos vamos o llegamos a mitad. Eso realmente lastra un poco el objetivo fundamental de estos encuentros.

Por otro lado, este festival a mí me parece que se debe concretar a lo que es la dramaturgia cubana. Para mí, todo lo que uno hace, aunque sea universal, es teatro cubano, porque somos cubanos. Pero este evento tendría un objetivo mucho más fuerte si las obras que se trajeran fueran de autores cubanos. Eso ayudaría mucho a desarrollar nuestra dramaturgia, si fuéramos más objetivos en este sentido, ya que existe otra cita, el Festival de Teatro de La Habana, donde sí pueden afluir toda una serie de propuestas.

El festival debe permanecer en Camagüey. Esta provincia tiene unas características muy especiales y se lo merece. Nació aquí y por tradición, el público camagüeyano, es muy importante. Es increíble cómo este pueblo ya espera el Festival y cómo asiste realmente de forma masiva gente de pueblo a ver las obras y eso ya es un acontecimiento cultural importantísimo.

Las actividades colaterales en la programación son las que hacen que realmente un festival pueda tener esa fuerza: que uno pueda asistir a un taller, otro vaya a los coloquios, o a los espacios de la crítica. Esas actividades deben recuperarse –aunque se han realizado lanzamientos de libros, el Encuentro con los Diseñadores–, deben, inclusive, estar más afianzadas por el intercambio y la retroalimentación entre los teatristas participantes. Por lo tanto voto por el Encuentro con la Crítica, por los talleres. Son una serie de espacios que hay que rescatar, para que de verdad esta cita sea una fiesta verdadera del teatro.

El público camagüeyano es muy receptivo

Carlos Repilado (Diseñador escénico, Ciudad de La Habana)

Participar en el Festival de Camagüey para mí significa un premio aunque no me lleve premio. Es un incentivo estar aquí porque el público camagüeyano es muy receptivo. Se crea una atmósfera que me recuerda mucho los buenos años del teatro en Cuba y especialmente en La Habana. Salvo excepciones, generalmente en esta plaza se presenta lo mejor que se hace en nuestro teatro actual, no solamente en La Habana. Porque en la capital se hace mucho teatro pero en el resto de las provincias también se hace buen teatro. Este festival constituye una de las oportunidades que uno tiene de ver el teatro que se hace en otras provincias. Y para mí el hecho de que el festival sea competitivo, es un incentivo. Aunque no creo que ganarse un premio defina tu carrera.

Refiriéndome un poco a esta edición pienso que se ha ganado en la organización. En cuanto al carácter artístico he sentido un buen nivel. Las actividades colaterales han sido también interesantes porque siempre es bueno que haya como una conversación entre nosotros y a las que he asistido, no se han convertido en una charla de una persona hacia un grupo, sino en un diálogo.

Te lo dice un doliente que conoce a otro

Amado del Pino (Dramaturgo y crítico teatral, Ciudad de La Habana)

El Festival de Camagüey siempre ha sido como un termómetro que marca el estado actual del movimiento teatral cubano, pero tengo miedo de que empiece a serlo menos. Me parece sospechoso que los grupos de teatro para niños de Ciudad de La Habana prácticamente no estén presentes en esta edición. Me pregunto si es que el Comité de Selección es más exigente con los capitalinos o si en La Habana, donde existen numerosas agrupaciones de teatro para niños, están muy mal de calidad. Eso es un síntoma.

La dramaturgia nacional actual sigue siendo poca. Los dramaturgos tenemos mala suerte para que nos monten, nos mantengan en cartelera y nos traigan. Te lo dice un doliente que conoce a otro que es un brillante dramaturgo: Ulises Rodríguez Febles. Su provincia presentó un espectáculo a partir de uno de sus textos. No vino por falta de calidad y, sin embargo, se presentó otro de esa provincia bastante deficiente. Y el texto de marras de Ulises para mi gusto es espléndido.

Entonces, de manera general, poca dramaturgia nacional de tema actual, poco teatro para niños de Ciudad de La Habana y otras carencias. Y algún que otro grupo que falta. La gente se queja, pero viene a Camagüey. Viene porque sabe del público, porque la competencia con defectos y virtudes tiene su atractivo y es un termómetro. Camagüey se merece la sede de estos encuentros por su público, por la práctica, por sus instalaciones que pueden ser mejores, considero



que está necesitando con urgencia otra sala. Se le ha puesto aire acondicionado en unos días a par de salitas, que no es poco ni en dinero ni en confort. Y todos tenemos que seguir luchando por Camagüey. Las tradiciones se fundan y se mantienen. Que siga Camagüey. Ahora, que Camagüey luche por tener un mejor teatro ellos mismos, para que estén representados. Pero yo voto con las dos manos por que siga el Festival en Camagüey. Y con duda, con 51 contra 49, por la competencia. Un movimiento sin premios es un movimiento sin jerarquías establecidas, con actores que cobran exactamente cinco veces menos –los mejores– que en la televisión. Un premio aquí no es currículo mecánico, no es una hojita suelta. Me percató de que la gente lo toma en serio.

En esta edición me gustaría destacar en primer lugar el Encuentro de Directores y Dramaturgos. Al menos el del primer día, en el segundo no estuve, porque estaban dramaturgos nada más, no fueron los directores. Considero que ese encuentro se puede hacer, pero se debe coordinar mejor para que los directores presentes en el Festival, que suelen estar montando, angustiados por las cuestiones técnicas, se les acomode lo más posible el horario y puedan participar. Por otro lado sigo lamentando y me sigue pareciendo una derrota, como mencioné anteriormente, que no exista el Encuentro con la Crítica. Lo competitivo es enemigo de los Encuentros con la Crítica, porque la gente piensa, de una manera pueril, que una opinión de un crítico en un debate va a pesar sobre el jurado. Eso creo que se da en decimales. Pero sería lindo mantener el Encuentro con la Crítica o los críticos, bastante poco presentes este año, no sé por qué, reunirnos en privado o de otra forma, ver qué líneas hay, qué síntomas se revelan y por dónde anda la creación escénica.

Las presentaciones de libros es bueno que continúen. Ahora lo del Teatro en la Televisión me gusta hasta cierto punto. No me agrada que el festival se corra hacia la televisión. Puedo ser pesado con esto, pero tienen sentido en Camagüey figuras del teatro, populares de televisión, sólo si han hecho mucho teatro y mejor si siguen haciéndolo. Pero tengo miedo que nos vayamos con la farándula.

Uno siempre está insatisfecho

Tania Cordero (Crítica de danza y periodista, Ciudad de La Habana)

La idea de que se realice una selección previa a la cita camagüeyana, que exista un jurado que elija las mejores obras que hay por cada región para traerlas cada dos años a esta plaza, es algo que debe persistir.

Ahora, es muy importante el rigor que tenga esa selección. Pudiera parecer manido y se dice todos los años, pero de ese rigor depende que sea el festival un verdadero termómetro para medir el estado de nuestro movimiento teatral. Quizás uno quiere que esa comisión –también hay que ponerse del otro lado– seleccione lo que no hay y es exactamente eso que llega lo mejor que hay. Uno siempre está insatisfecho, no sabe exactamente si es eso lo mejor que hay en el país y se pregunta: ¿habrá más? Siempre queda esa duda.

Primero debemos procurar que los seleccionadores que ven las obras durante varios meses para elegir las mejores y presentarlas aquí, sean un jurado bastante representativo.

Sería nefasto para el teatro cubano, con tanta endebles que tiene, por muchas razones económicas, de disciplina profesional y laboral, que se han resquebrajado por diversas causas, que no tuviera ni este festival camagüeyano, el cual ayuda a que los grupos trabajen y persigan estar entre lo mejor que se hace en el país. O sea, esta cita es una motivación, que apenas existen, porque cuáles son las grandes motivaciones a no ser las puramente artísticas, que hacen ahora que exista teatro en Cuba.

Aquí no hay apuro

Francisco Fonseca (Dramaturgo, director artístico y general, TIJO, Isla de la Juventud)

El Festival de Camagüey es muy importante. Sobre todo la posibilidad de intercambio. Uno lleva una vida muy agitada, apenas nos vemos en el año. Y hay veces que usted va, ve una puesta y sale corriendo atrás de una guagua para llegar a su casa temprano. Pero aquí no, aquí no hay apuro. Aquí usted terminó de ver una puesta y si no habla cuando termina, puede hablar al poco rato. Es muy importante esa posibilidad de intercambio, de ver y de discutir.

A Camagüey no siempre viene lo más representativo de lo que se está haciendo en el movimiento teatral cubano contemporáneo. He visto propuestas que me han dejado el sabor ese amargo de ¿qué hace esta puesta aquí?

En cuanto al criterio, que en ocasiones se maneja, de hacer el festival itinerante, no creo que el problema sea hacerlo en un lugar u otro, sino en la manera en que se seleccionan a los grupos, mecanismo que hay que revisar. Muchas veces a numerosos directores les ha parecido que su obra clasificaba, y de buenas a primera, sin explicaciones, se han quedado a las puertas. Y luego, cuando llegan a Camagüey, ven espectáculos que realmente están muy por debajo de su propuesta.

Entonces no sé cuál es la mejor fórmula para seleccionar. No la tengo. El mecanismo de selección no está siendo todo lo eficaz que debía ser, todo lo representativo, ni todo lo justo. Muchas veces hay obras que han obtenido premios en otros eventos teatrales y de pronto no aparecen aquí en Camagüey. Entonces uno no entiende. Realmente Camagüey no refleja patrones de representatividad.

Me siento, de alguna manera, como un fundador de esta cita. He estado constantemente viniendo acá y en otras ocasiones he venido como invitado.

En esta edición no contamos con el famoso Encuentro con la Crítica pero hay otras actividades. El

Encuentro de Dramaturgos y Directores ha sido muy positivo, el ciclo de Teatro en Televisión también, así como las presentaciones de libros.

Veó menos obras en la programación pero una apoyatura técnica más eficaz y eso es bueno. Algunas salas han mejorado, aunque hay una que para mí nunca debería estar: la Tassende. Me parece que no tiene todas las condiciones y sufro cada vez que veo un espectáculo en ese lugar. Pero pienso que el nuevo espacio de Teatro del Viento o las condiciones del Guíñol son aspectos que se han ganado.

Tal vez este año las limitaciones provocaron que se redujeran las cantidades de grupos participantes, quizás haya que reformular y ampliar un poco, porque si es nuestro Festival Nacional, debe ampliarse. Y si Camagüey no tiene las condiciones, que se haga en otro lugar, pero que estén presentes todas las estéticas, todas las maneras de hacer teatro que hay por los grupos del país.



Ha sido un festival que ha ido evolucionando, ajustando sus intereses, sus líneas y directrices

Alba Babastro (Dramaturga, Presidenta del CPAE, Guantánamo)

Los mecanismos de selección se han ido perfeccionando o revisando y se intenta, todavía no ha rebasado la categoría de intento, peinar la Isla completa y que se vean representadas aquí todas las formas y maneras de hacer el teatro.

No recuerdo realmente en qué momento se decidió que compitieran también los grupos de teatro para niños en igualdad de condiciones, lo cual nos pareció una decisión muy sabia. Una de las mejores decisiones porque situaba al teatro para niños a la misma altura que el teatro dramático. Es decir, ha sido un festival que ha ido evolucionando, ajustando sus intereses, sus líneas y directrices.

Si echo mucho de menos un asunto, algo que pasaba en el 86, quizás también, si mal no recuerdo, en el 88 y el 89. Se veían las puestas del día y por las mañanas nos reuníamos todos: los críticos, los investigadores, los escritores, los directores, actores, escenógrafos, en fin, cualquier persona que estuviera involucrada y hacíamos un debate junto al público que asistía, sobre lo que estaba pasando, lo cual era una forma de hacer una introspección profunda a la escena. Esos encuentros ayudaban mucho. Porque ahora lo que tenemos es un jurado que dictamina al final. El público y los galardonados van a recibir una decisión final, quizás con un párrafo escueto que dice por qué esa obra o determinado actor han sido premiados o por qué esta música es la mejor. Pero es un párrafo pequeño que por supuesto no agota ni refleja todo el árido camino de la discusión, del debate y la polémica para llegar justamente a ese parrafito. Pienso, por ejemplo, en la discusión que hubo en el Encuentro de Dramaturgos y Directores, y el primer día fue bastante árido. A mi juicio me fue desagradable.

Quizás hayamos perdido la cultura de ese diálogo. Por supuesto, que no estoy edulcorándolo, no estoy mirando desde la distancia con nostalgia. Antes había también sus cositas feas, gente que aprovechaba la ocasión para dar la estocada, que reflejaba sus luchas intestinas. A veces eran luchas estéticas, en el mejor y el más útil de los casos y a veces eran también luchas personales, pero ese riesgo se corría y en el resultado, en la cuenta final era más lo positivo que lo negativo.

En cuanto a la muestra debo señalar que muchas veces la puesta que vio el Comité de Selección no es la puesta que viene aquí. En ocasiones cambia demasiado. Los creadores en un afán perfeccionista, se ponen a ponerle, a cortarle y le quitan la redondez a la factura. Y te digo que en lo personal no voy a citar nombres por ética, pero hay tres obras en este festival que puedo afirmar que no llegó lo que se presentó al Comité y en dos de los casos para mal.

De todas maneras sí creo que de alguna forma, aunque sea insuficiente o se pueda cuestionar, se trata y a veces en gran medida se logra, que sea una mirada a lo que se hace en Cuba. Porque recuerdo que en el 86 había muy pocas obras de Pinar o ninguna, para decirte una provincia, y por supuesto que nada de Guantánamo, que es mi provincia. También el jurado ha sido seleccionado teniendo en cuenta miradas de otras provincias. Soy una gente esencialmente optimista, pienso que este festival es muy perfectible.

En los días previos al festival hubo un Encuentro de Investigadores que funcionó como un punto de partida. Ese evento inicial debe estar más integrado en la cita y debe priorizarse. El investigador o el teatrólogo son los que fijan para la posteridad, para la historia, el devenir escénico que es tan fugaz. Ese evento debería estar dentro del festival, en su calendario.

La raíz de la vida

Una charla con **Pancho García**

Abel González Melo



ENTRE LAS PERSONAS QUE MÁS QUIERO EN EL teatro cubano se encuentra Pancho García. Además del hombre inteligente que es, del actor extremadamente dedicado al proceso de trabajo específico que está siguiendo en cada momento, Pancho habla, cosa rara entre nosotros cuando experiencia y éxito se unen, sin la pose del falso brillo. Actor de sólida y sostenida trayectoria en el teatro de esta tierra, discípulo de Vicente, Raquel Revuelta y Berta Martínez en Teatro Estudio, me fascina además la humildad con que se confiesa un alumno perenne, con esa vocación de aprendizaje permanente que lo ha conducido a renovar sus mecanismos como actor según van corriendo las etapas de su vida, e incluso a experimentar, desde su conocimiento profundo y su intuición, en los terrenos de la dirección escénica.

En ambas facetas, la de actor y la de director, las aguas le han sido propicias a Pancho, y desde hace más de dos décadas son copiosos los elogios que la crítica enarbola alrededor de su figura, paradigma de

compromiso y excelencia interpretativa. Abundantes galardones en el extranjero y múltiples reconocimientos en Cuba, hacen de él una escuela de la práctica histriónica: no una academia verbosa de método anquilosado, sino un maestro constante, «un monstruo que va siempre a comerse el escenario», un referente obligado en el resumen teatral de cada año. Varios Premios Villanueva de la Crítica, Caricatos y distinciones en el Festival Nacional de Camagüey, no lo alejan de su carisma y de su preciosa objetividad conceptual.

Tu infancia y tu adolescencia en Cienfuegos pueden valorarse como espacios donde pudiste desarrollar, quizás embrionariamente, tus afectos artísticos. ¿Cómo se va introduciendo en la vida cotidiana del joven Francisco García el espíritu del teatro?

Muchas veces en el origen de la vida puede encontrarse lo que uno es, y yo creo que mi vida está



Madre Coraje y sus hijos

marcada por una necesidad de diferencia. Mi familia paterna pertenecía a la clase media en Cienfuegos, mi ciudad natal. Sin embargo, mi padre decidió ser comunista. Durante los años treinta él fue secretario general de la Liga Juvenil Comunista en Cienfuegos, alguien lo chivateó y lo torturaron. Mi abuelo hizo gestiones para conseguir su liberación, pero al lograrlo, lo desheredó y lo botó de la casa. Mi madre era criada de la familia, le empezó a llevar comida a mi padre, que encontró trabajo como tabaquero y vivía de manera precaria. De ahí surgió la relación entre ellos.

Esa es una raíz dramática, hay una fuerte carga de melodrama. Así surge nuestra familia. Mi padre cantaba tangos y lo hacía muy bien, en emisoras de radio y otros espacios. Lo contratan en La Habana pero no viene porque no aceptan un contrato para su guitarrista. Yo escuchaba las canciones en su voz por la radio y para mí era algo increíble. Mi madre me contaba que de jovencita ella hacía algo muy curioso: llevarle tabacos al anciano portero del Teatro Terry para que la dejara entrar a ver los espectáculos, ella le daba los tabacos y el hombre le permitía sentarse en un palco. Mi padrino trabajaba en el Teatro Luisa, también en Cienfuegos, y aunque a los niños no nos dejaban entrar, cuando nos visitaba, por ejemplo, la compañía de Arredondo, él lograba hacerme pasar a ver las funciones de teatro vernáculo. Incluso creo que mi primera aparición en los escenarios fue en el Terry, cuando desde el público empecé a decirle adiós a una rumbera que pidió que alguien subiera al escenario, y pensó que yo, que no había escuchado nada, levantando la mano, hacía señales de que quería ir. Y subí y bailé una rumba.

Sin saber leer ya yo decía poemas. Me los aprendía de memoria y los recitaba en la escuela. Es un misterio, hay cosas que nacen con uno. A lo mejor parece un chiste, pero cuando era niño pensaba que existía una cámara

oculta que me perseguía a todas partes y yo, en mi vida diaria, actuaba para esa cámara. Para mí era un problema muy grande cuando tenía que ir al baño, porque debía evadir la cámara, que no me persiguiera en ese instante. Una especie de locura que está en la base de mis deseos de transformarme y de ser actor.

Dentro de tu infancia y tu adolescencia hay algunos paisajes políticos...

Empecé a trabajar a los siete años, así que mezclé el estudio y el trabajo. En mi casa se colaboraba con una célula del Movimiento 26 de Julio y a mí me utilizaban para llevar recados, pintar consignas en las paredes, participar en boicots a los mítines de los políticos, además de que en mi propio hogar veía cómo los combatientes aprendían a manejar armas, cómo se confeccionaban los brazaletes o se ocultaba a un revolucionario perseguido, por ejemplo. Creo que es una experiencia muy grande, vivencias muy intensas, que seguramente alimentaron mi posterior temperamento artístico.

Antes de tu entrada a Teatro Estudio, otros directores y proyectos conformaron tu idea de la actuación y el universo escénico. De ellos, ¿cuáles consideras más aportadores en términos técnicos o estéticos y por qué?

Vine a La Habana con catorce años y tuve varios empleos. En 1961, cuando era responsable de cultura en la sección sindical del Hospital de Emergencia, fueron creados los grupos de teatro de aficionados y se dio la orientación de captar trabajadores para el equipo de nuestro sector. Los años sesenta fueron la década de oro de este movimiento de aficionados en Cuba, cuando cada sindicato subvencionaba su propio colectivo teatral y le ofrecía un sitio para ensayos. Yo pertenecía, pues, al Grupo de Medicina, donde tuve a Juan R. Amán de instructor.

Recuerdo la tarde en que por primera vez asistí a ese local, no conocía a Amán y él nos hizo pasar a su oficina y compartió con nosotros una visión tan convincente y maravillosa del teatro que fue determinante para mí. La primera obra que hice bajo la dirección de Amán fue *Venancio el espiritista*, de José Ramón Brene. Un actor había fallado y él me pidió que asumiera el rol, el Payret estaba repleto y yo muy nervioso, era mi debut sobre un escenario, en el marco del Primer Festival Nacional de Teatro de Aficionados, en el 61.

Teníamos un local-escuela en la calle C, donde también se hacían funciones. Recibíamos clases de voz y dicción, actuación, historia del teatro y del arte, ballet, acrobacia, pantomima. Cuando se unieron los grupos de Medicina y Gastronomía, ambos dirigidos por Amán, comenzamos a llamarnos Grupo Experimental de Aficionados y nos fue entregado un almacén en San Miguel y Galiano, lleno de escombros. Lo dejamos limpio, nos regalaron butacas y construimos un teatro arena. Figuras como Vicente y Raquel Revuelta, Héctor Quintero y Roberto Blanco, asistían a ver nuestros montajes que fueron muy importantes en ese período. Quien conozca a Amán

ahora, que se ha dedicado a la ópera y ya no dirige tanto, no puede imaginarse la riqueza y el valor innovador de sus puestas en los años sesenta, como *Hamlet*, *Edipo Rey*, *Zoológico de cristal* y *Santa Juana de América*, entre otras. Todas tuvieron resonancia en La Habana y ese director orientó con mucho tacto al grupo de jóvenes que laborábamos con él, nos inculcó un sentido para la profesión. Empecé a asistir a conciertos, exposiciones de plástica, funciones de ballet y danza contemporánea, me interesé muchísimo por la lectura, además del teatro. Mi disciplina como actor se forjó en esa etapa de mi carrera gracias a la insistencia de Amán en crearnos una cultura general y una vivencia activa.

El rigor del grupo era tanto que a veces ensayábamos madrugadas enteras. Esa fue mi primera escuela que se extendió hasta el año 68, cuando montamos *Peribañez* y *el Comendador de Ocaña*, una puesta memorable. Tras ese estreno Susana Alonso y Paco Salcedo empezaron a trabajar con Roberto Blanco, y yo me vi obligado a quedarme frente al Grupo Experimental pues Amán fue llamado a incorporarse a Teatro Estudio. Escribí un guión satírico titulado *Quisicosas*, conjunto de viñetas de la actualidad de entonces. Con los actores que quedaron conmigo monté esa obra y nos fuimos a Santa Cruz del Norte. Allí realizábamos labores productivas, estrenábamos, me dediqué a estudiar *El burgués gentilhomme* de Molière, que más tarde dirigiría: este proceso enriqueció mis horizontes intelectuales y mi proyección como creador.

El Joven Teatro, conformado por los egresados de la Escuela de Cubanacán y con Rubén Vigón al frente, iba a producir *La alondra* de Jean Anouilh, y me llamaron para el rol del Inquisidor, que sería mi prueba para pasar al medio profesional, bajo la dirección de Miriam Lezcano. En ese período ella me ofreció muchos resortes para mi

desenvolvimiento actoral, y luego trabajé bajo su guía en *En alta mar* de Slawomir Mrozek. También participé en la puesta de *Sancho Panza en la Ínsula Barataria* de Alejandro Casona, con Juan Arce y Anátide de Paula.

En ese mismo grupo ocurrió mi encuentro con Pepe Santos, igualmente decisivo. Él me puso en contacto con técnicas modernas, me enfrentó a Grotowski. Actué en *Los juegos santos* que fue un verdadero suceso de transgresión por lo atrevido de las búsquedas conceptuales y formales. En *Los juegos...* se ponían en el candelero muchos temas que para nuestra sociedad eran tabúes, los lastres de la conducta humana que impiden la plenitud, el machismo y la incomunicación. Una de las pautas del montaje nos hacía caminar casi desnudos hacia el público. *Los juegos santos* resultó, a los ojos oficiales, muy agresivo, y el Joven Teatro fue desintegrado.

¿De qué modo caracterizarías tus primeros años en Teatro Estudio, cuando eras un joven deslumbrado por la leyenda que ese grupo sustentaba y por las figuras míticas de Vicente, Raquel Revuelta y Berta Martínez?

Cuando desintegraron el Joven Teatro nos quedamos todos en la calle. Fue Héctor Quintero quien habló con Raquel Revuelta para que yo entrara a Teatro Estudio. Formar parte de ese colectivo era un sueño. Uno de mis deslumbramientos en los sesenta había sido Berta Martínez en el rol de Lala Fundora de *Contigo pan y cebolla*. Y por supuesto, la primera puesta de *Madre Coraje y sus hijos* de Brecht, con los Revuelta al frente. Fue un impacto muy fuerte empezar a trabajar con actores que yo admiraba.

El Caballero de Olmedo había sido una puesta bellísima de Teatro Estudio, la dirigía Joaquín Domínguez. Recuerdo la banda sonora de Marta Valdés y la actuación de Eduardo Moure, que la protagonizaba, y aunque no era un excelente actor, su físico y sus características encajaban perfectamente con el personaje. Cuando yo entré a Teatro Estudio, ya Moure se había ido de Cuba, y la compañía iba a reponer la puesta. Joaquín Domínguez me escogió a mí. Yo quise haber empezado de otra forma, había hablado con Berta para que me pusiera en el coro de *Don Gil de las calzas verdes*, pero Raquel exigió que me incorporara a *El Caballero...* que se comenzaría a ensayar enseguida.

Amán me había enseñado a decir el verso no de una forma recitada, no buscando la musicalidad a priori, sino tratando de hallar la esencia de lo que se decía, sin preocuparse por un ritmo que el verso de cualquier forma posee intrínsecamente y no va a perder. Los profesores de Teatro Estudio querían imponerme el verso a la manera antigua y a mí me resultaba muy difícil rebelarme. Silvia Planas se sentaba a mi lado y me preguntaba: ¿Quién tú eres, mijito, de dónde tú saliste, cómo estás aquí haciendo *El Caballero de Olmedo*? Sufrí mucho en este montaje, varias de las primeras figuras de Teatro Estudio interpretaban roles secundarios y creo que nunca me perdonaron que yo llegara de la calle a



protagonizar. Me costaba trabajo decir el verso como ellos querían, me sublevaba internamente, y aunque no pretendía armar un caos, mi resultado era diferente del estilo perseguido por esos profesores. Esta fue mi novatada en Teatro Estudio.

Felizmente Vicente me ofreció el Eilif de *Madre Coraje y sus hijos*. Encontrarme con su sabiduría fue impresionante. La noche del estreno, en la escena que interpretábamos juntos, donde él hacía el Mariscal, me cambió toda la partitura de movimientos, y cuando fui a preguntarle por qué me había hecho eso, me dijo: Para que aprendas. También fui dirigido por él en *Galileo Galilei*, en *La Conquista de América* y en dos o tres obras más que no llegaron a estrenarse porque Vicente de pronto se aburría, o descubría que no sentía interés real por la pieza. Si él deseaba abandonar un montaje se reunía con Raquel y acusaba al texto de problemas ideológicos, lo cual era un método infalible para que ella accediera a suspender los ensayos.

En el sentido práctico creo que Berta Martínez es más pedagoga que Vicente, y por eso mi encuentro con ella fue igualmente tremendo. A Berta no le importaba el tiempo para dedicárselo al actor durante la construcción de un personaje, batallaba junto al intérprete para encontrar los matices, no se frustraba como Vicente. Berta se enfrentaba con el actor y con su problema, y hallaba la manera de motivar su esencia. A mí me retaba, me decía: Qué cobarde eres, no vas a poder con tal personaje. Y al hablarme así yo hacía un esfuerzo muy grande y todo se encaminaba. Berta se arriesgó conmigo en momentos que yo todavía era joven y no poseía el bagaje de otros actores. Hice El Novio de *Bodas de sangre* de Lorca, el Don Martín de *Don Gil...* Protagonicé el *Macbeth* de Shakespeare cuando aún no había cumplido cuarenta años, oportunidad que agradeceré siempre a Berta por su significación dentro de mi trayectoria.

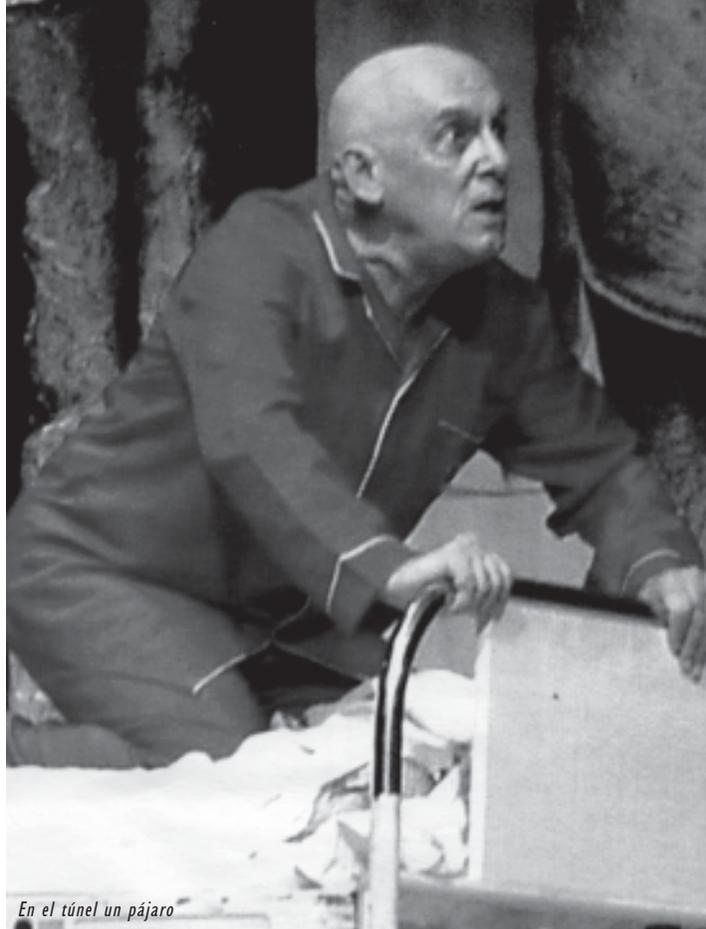
Mi encuentro con Estorin se produjo en los años setenta. Yo había hecho mucho teatro europeo y estaba ansioso de dialogar con un texto cubano. Fui dirigido por él en *La discreta enamorada* de Lope de Vega, estrené *Morir del cuento*, *Que el diablo te acompañe*, *Parece blanca*, repuse *Vagos rumores* (escrita originalmente para Adria Santana, Julio Rodríguez y yo) y *Ni un sí ni un no*.

Con Raquel Revuelta como directora hice *Doña Rosita la soltera* de Lorca. Fue muy bueno verla en su rol creador tan de cerca, pues eran dos personas distintas ella como artista y ella como funcionaria.

Teatro Estudio afianzó mi formación. Hubo otros grandes momentos para mí, como el montaje de *Chitra* de Tagore junto a Guido González del Valle, que se ensayaba a la par de *La Conquista de América* con Vicente. Es una lástima que no se haya podido estrenar.

¿Por qué?

Comenzaba un período muy duro para la cultura cubana, el de la parametración, tras los pronunciamientos del Primer



En el túnel un pájaro

Congreso de Educación y Cultura. Por esa época nos reuníamos en círculos de trabajo y cada día se notaba la ausencia de un miembro del colectivo que había sido llamado, o excluido de entre nosotros, por no reunir «los parámetros» para el trabajo artístico. Tales parámetros fueron determinados de forma arbitraria y drástica por dicho Congreso, y excluían del ámbito teatral a personas con preferencias sociales consideradas «inadecuadas». Un día fui yo el llamado. La noticia me la dio Marta Valdés. Me encontró en casa de Silvia Franco y Clotilde Navea, hermanas vestuaristas de Teatro Estudio, donde habitualmente celebrábamos las tertulias tras las funciones, y me invitó a ir con ella al Parque Mariana Grajales... Tuvo la delicadeza de darme la noticia a solas, me dijo: Pancho, vengo de la Hubert de Blanck, mañana tienes que presentarte ante la comisión parametradora. Toda la belleza, todo el mundo fabuloso de haber entrado a Teatro Estudio donde conocí gente de valía profesional, de pronto se me vino abajo.

El daño que hizo la parametración no se puede calcular todavía, cuánto lastró, cuánto cercenó... El teatro cubano iba por un camino de desarrollo, las técnicas foráneas se estaban acrisolando en el trabajo de Berta, Vicente, Roberto, nos hallábamos a las puertas de lograr una escuela cubana de teatro contemporáneo. Creo que desgraciadamente ese hecho terrible acabó con mucha gente talentosa que descollaba y que luego no se ha podido recuperar.

Recuerdo el Consejo de Trabajo del grupo, a Clotilde Navea, a Ana Viña, a Florencio Escudero, a Silvia Planas... quienes se portaron con valentía, con honestidad, estuvieron al lado de nosotros siempre. En ese colectivo,

gracias a esta fuerza, se consiguió que repusieran a todos los parametrados, pero de cualquier modo el daño estaba hecho. Pienso que seguimos trabajando, sí, pero en sentido general de un modo más formal, donde no primaba lo esencial que antes habíamos estado buscando. En mi carrera siempre he dicho que uno consigue algo cuando logra la forma que mejor muestra la esencia. Yo he continuado esa búsqueda insaciable, por encima de los perjuicios de aquel período.

Tu versión de *Las impuras* en Teatro Estudio hizo evidentes tus aptitudes como dramaturgo. ¿Fue este un hecho aislado en tu carrera?

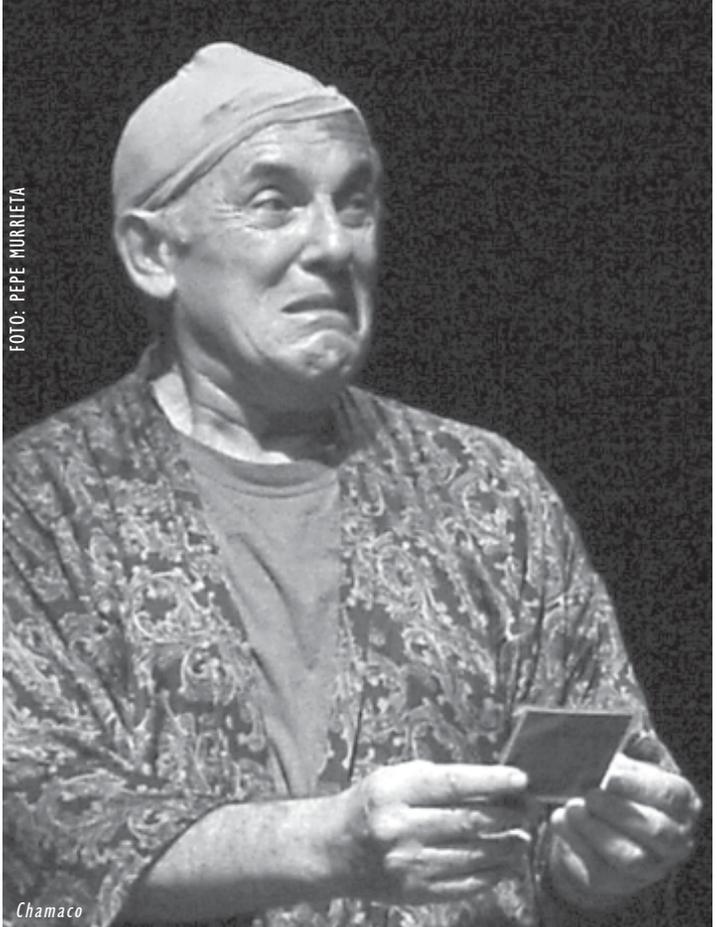
Con diez u once años escribía poemas y pequeñas obritas, mucho antes de saber que iba a ser teatrista. Luego compuse el guión de *Quisicosas* que tuvo bastante repercusión. Armando Suárez del Villar conocía mi interés por la escritura y tenía en su poder un libreto mío inconcluso de teatro del absurdo. Entonces me pidió que versionara la novela de Carrión. Más tarde, en los noventa, escribí dos monólogos: *Homenaje*, dedicado a la actriz Elvira Cervera, y *El primo de La Habana*, que parte del personaje de *Doña Rosita la soltera* de Lorca. Tengo algunas obras sin terminar pues he priorizado la actuación y, como sabes, la escritura necesita una dedicación especial.

Valora las herencias que te han legado los directores de escena a quienes reconoces indiscutibles formadores de tu universo actoral.

Amán, indudablemente, fue mi formador, quien adentró en mí la disciplina, el valor del teatro, lo esencial, el saber estudiar. Me enfrentó por primera vez a los clásicos, en momentos en que quizás yo aún no estaba preparado para asumirlos. Gracias a Amán pude, incluso cuando él ya se había ido del grupo, dirigir en teatro de aficionados *El burgués gentilhomme* en 1968. Luego, mi encuentro con Miriam Lezcano. Ella había estudiado en la Unión Soviética y me puso al tanto de los métodos de actuación herederos de Stanislavski. Pepe Santos, más tarde, me catapultó hacia el medio profesional y ayudó a mi desinhibición definitiva.

En Teatro Estudio mi primer maestro fue Vicente Revuelta, un pozo insondable de conocimiento, no sólo cuando te dirigía sino cuando lo veías actuar. Berta Martínez, como ya dije, resultó fundamental a la hora de guiarme, intelectualmente, o a veces más técnicamente, siempre muy recia, muy dura, en la caracterización de los personajes. Por Eugenio Hernández Espinosa fui dirigido en *Obba* y *Changó*, de su autoría, y en *Segundo tiempo*, de Ricardo Halac.

FOTO: PEPE MURRIETA



ChamaCo

Más recientemente, a finales de los ochenta, Carlos Díaz me invitó a hacer el Mitch de *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, como parte de su Trilogía de Teatro Norteamericano por Teatro El Público: me enfrenté a una manera posmoderna de hacer.

Y mi encuentro con Carlos Celdrán y Argos Teatro, a comienzos de este siglo, ha sido importante: él es un director de una inteligencia tremenda, lidera un teatro que no pretende un esnobismo a ultranza, utiliza la tradición, la estudia, la aprovecha. En Celdrán se conjuga el hecho de que, siendo un hombre contemporáneo, con todo el atrevimiento y la fuerza intempestiva de la juventud, posee la densidad y el temperamento reposado y acucioso de generaciones anteriores.

¿Qué define tu presencia en la Compañía Hubert de Blanck a lo largo de quince años?

La escisión de Teatro Estudio, que trajo consigo el nacimiento de la Compañía Hubert de Blanck, fue un momento muy doloroso para muchas personas que habíamos trabajado juntas durante años. Yo me quedé en la Compañía como acto de protesta porque pienso que Raquel Revuelta no debió haber escindido el grupo, su grupo; se lo dije a ella, le dije que a mi juicio tenía que haber tomado otra decisión, pero no esa que causaba un daño inmenso al movimiento teatral cubano. A pesar de esto mi relación con Raquel y Vicente no quedó trunca. Ella me pidió que protagonizara la versión que se hizo para teatro de *Concierto barroco* y con Vicente trabajé en *Medida por medida*.



La Legionaria

En toda esta etapa dentro de la Hubert de Blanck, que cumplió en 2006 quince años, he ganado en experiencia como director artístico. Ya en Teatro Estudio había dirigido *Señor Patelin*, la farsa anónima francesa. A partir de los noventa y durante los períodos donde Ana Viña, Miriam Learra y Orietta Medina han sido directoras generales de la Compañía, yo he dirigido *Buenas noches, mamá*, *Un poco de aire frío*, *La noche de María Bethania*, *El Primo de La Habana*, *El Caballero de París* y más recientemente *En el túnel un pájaro* y *Representando a Karin*. Intento no prodigarme demasiado. Soy actor en primer lugar y dirijo también porque me gusta, porque he ganado en sentidos, en sensaciones que me permiten armar el universo de una puesta en escena, imaginar cómo todas las estructuras se hilvanan.

Siempre he pensado que detrás del actor, de esa disposición a hacerse pasar por otro inherente al ejercicio de la interpretación, se oculta una especie de locura, un delirio en potencia que pacta, en el diario, con la cordura. Por lo general en la vida, en los oficios, se es uno mismo. El actor, en cambio, intenta ser otro. ¿Qué piensas?

El cirujano disecciona el cuerpo del ser humano, pero tiene que distanciarse, deshumanizarse un poco, para poder curar, para conseguir sanar ese cuerpo. Los actores hacemos eso con el alma, con el espíritu. Ser capaces de estar adentro y al mismo tiempo estar afuera. Hay algo morboso en ese sufrimiento, en ese goce con el problema que tiene el personaje. Pero obligatoriamente debes distanciarte, no eres esa persona sino que vas a representarla. Hay un disfrute que debe decir algo. No eres alguien que camina con narcisismo, no puedes decir: Qué bien estoy. Si uno se basa en eso parte de una mentira. Hay una cosa concreta, específica, particular que tienes la intención de decir con tu personaje, y en ello tiene que irte la vida. Yo quiero que tú te des cuenta de algo que hay en ti mismo, yo quiero cambiar algo en ti, yo quiero sanarte. Si hay heridas en mí, intento, en vez de asumir una actitud lastimosa, buscar una curación. Por eso soy actor. Como actor soy alguien que, si me encuentro herido, no quiero herir, sino sanar heridas.

El actor es un raro médium. El espíritu que impera en el momento de la interpretación no despoja de importancia

al actor, sino que juntos encuentran un equilibrio. Reinan actor y personaje. Hay un duelo entre ambos y se manifiestan de manera inseparable, sin que puedas distinguir las fisuras.

Ser actor es vivir en un riesgo permanente. Es como escalar una montaña. Uno dice: Dios mío, yo no conseguiré escalar esa montaña, y muchas veces tal sensación la tengo como intérprete. ¿Quién se arriesgaría a lanzarse al abismo del alma humana? ¿Quién escalaría la personalidad de un ser que puede ser tan lejano o tan cercano a uno, que ama y odia de formas diferentes o parecidas? Aprendes que eres un cosmos. Aprendes que en ti está todo.

Es una profesión en la que no cabe la mentira, la mentira raigal. Mientras más avanzas en el terreno de la actuación tienes que ser más sincero contigo mismo, con los demás, tienes que aprender a conocerte con todas tus vilezas y tus bondades. En la medida en que consigues conocerte más, te lo digo porque me está pasando en mi carrera, es que puedes ser un actor más intenso, más radical, más verdadero. En esta profesión no puedes escudarte, no puedes enmascararte, no puedes huir del dolor ni del amor. Como actor debes ser único.

Hay que padecer los embates de la existencia con fuerza, para reaccionar, para luego saber cómo uno los enfrentó y poder, en los procesos con los personajes, duplicar, revivir, reanimar esas impresiones. Es monstruoso. Yo me he visto pasando dolores muy grandes, como la muerte de mi madre y de mi hermano, y a la vez analizando mi psiquis en esos momentos. Es algo terrible, pero sé que necesito esas experiencias que me hacen daño pero me provocan vibraciones.

Soy un adicto a la actuación. En la vida todas las personas tienen una adicción a algo, y cuando no encuentran una adicción sana, es que acuden a las perjudiciales. Yo te confieso mi adicción perdida al teatro, que no tiene cura. La profesión de actor me ha hecho sufrir montones, pero no puedo dejarla. No he terminado un personaje y ya estoy pensando en el otro. Sufro mucho porque pienso que ahora, cuando he ido comprendiendo tantas razones de mi interior, cuando se me han ido develando tantos resortes y creo que pudiera decir tantas cosas, justo ahora se me acaba el tiempo y no voy a poder hacer todo lo que quisiera. Trabajo cuanto puedo, en tres obras a la vez, y vivo angustiado por el tiempo que se me va.

¿Cómo asumir el reto de no repetirse? ¿Crees que eres Pancho García en los distintos personajes? ¿De qué modo abor das el ejercicio de transformación física y psíquica para asumir un rol?

Cuando yo asumo cualquier personaje empieza un proceso que me llena de preocupaciones. Cada nuevo rol es una incógnita, pero nunca pienso que me voy a repetir. Por mi propia naturaleza soy un actor de carácter. Le digo al personaje: Voy, y me dirijo a él, me arrastro hacia él, no al revés. Creo que si lo hiciera al revés correría el peligro de repetirme, pero como no forma parte de mi modo de armar un cosmos, eso no me preocupa. Lentamente mi rol se va identificando, se va haciendo, como yo mismo, individual dentro de lo colectivo.

Siempre en el comienzo de mis procesos existe una defensa por mi parte ante esa presencia del personaje que, siento, me quiere invadir. De esa lucha va surgiendo la extraña empatía entre él y yo, que tiene que llegar a ser muy profunda, como ahorita te decía, para que parezca verídica.

Los actores de carácter estamos destinados a ser menos populares. Yo me escondo, me escondo cuanto puedo, no quiero ser yo, no quiero que la gente vea a Pancho. La gente sabrá, presentirá que es Pancho por otras razones, pero no porque yo quiera *mostrarme* en escena. Dos actrices, grandes y distintas entre sí, como Raquel Revuelta y Berta Martínez, se diferenciaban en esa intención: la primera *halaba a los personajes* hacia ella, y la segunda *se convertía*.

Mi personaje soy yo, claro, pero es otro. Me gusta jugar con la gente a ser otro. Me gusta ese ejercicio de camuflaje.

En tu carrera posees varios monólogos. ¿Qué particularidad hay en el trabajo en solitario que te ha hecho regresar con insistencia a este género?

En el monólogo no tienes contrapartida física ante ti. Estás solo, entronizado en el escenario. Tus fuerzas y tu mente deben ser suficientes para mantener al público atento. Por otra parte, en los monólogos me he permitido licencias que en obras de más actores no hubiera podido permitirme, con respecto al ritmo interno de la representación, al estilo de actuación. Y he matado mis enanos, representando *El Caballero de París* o *La Legionaria*, por ejemplo. Es un ejercicio de disfrute, de rigor, cuando llegas a dominarlo. Es un goce tremendo, aunque se puede convertir en un boomerang. Cuando creas con el público la empatía de relacionarte de tú a tú, es la gloria.

¿Y la relación con los actores? ¿Es que prefieres monologar?

No prefiero una cosa o la otra. Adoro el teatro también como un arte de conjunto. Normalmente en la vida la gente no se mira a los ojos. A mí me encanta que los actores con los que trabajo me miren, hay en la mirada un fluido energético muy grande, una comunicación mayor que entre las palabras. Sin mirada no hay verdad. Los ojos te delatan, te evidencian. Y si me cae mal un actor en específico es seguramente porque siento que no estudia, que es negligente, que no se entrena, y por tanto mira falsamente, no se relaciona con organicidad, no se entrega. Le cojo pavor al actor que no me reta con la mirada, me parece que es un pirata.

Tus apariciones en tv o cine han sido siempre esporádicas, aunque notables. ¿Predisposición hacia esos medios?

La televisión no me ha fascinado. Durante la época de mi juventud la gente quería, sobre todo, hacer teatro. A mis diecinueve años me llamaron para un personaje en *Sector 40*, un policíaco televisivo muy popular, y no acepté. Hubo una etapa en que los intérpretes de teatro no podíamos trabajar en la televisión, una disposición ridícula pero que existió verdaderamente. No sabría decirte si me he

equivocado a la hora de no perseguir más la televisión, estar detrás de los directores o en todos los castings, como tantos actores de respeto. Sí sé que la cultura cubana es muy televisiva, y que aunque seas el mejor actor del mundo en el teatro, si no sales por la televisión la gente no te conoce, y lo que es quizás peor, no saben que tú existes. Si Adolfo Llauradó no hubiera hecho cine y tv nadie lo identificaría a lo mejor como el gran actor que fue. El cine me gusta mucho.

Tu estancia de varios años en España, cuando ya eras en Cuba un intérprete consagrado, insufló mucha energía a tu esencia como actor. Ello se evidencia en que a tu regreso has entregado, en un corto período de tiempo, clases magistrales de actuación y obtenido múltiples reconocimientos de la crítica, el público y los concursos, algo no muy común entre los actores de tu generación ahora mismo, en Cuba... ¿Ha sido España? ¿Ha sido tu perenne interés por la investigación, por la actuación?

En el año 1996, cuando fui a España, me encontraba en una etapa muy triste de mi vida en el plano personal. Ese país significó un puente maravilloso. Lo pensé después, cuando me empezaron a pasar cosas lindas allá. Un amigo me invitó a Madrid y allí tuve la posibilidad de presentarme con *La Legionaria*, la puesta de Susana Alonso sobre la novela de Fernando Quiñones, en versión de Susana. En Madrid estaba Nelson Dorr trabajando en la Sala Triángulo y fui invitado con el monólogo a participar en una jornada de la cultura cubana. Al verme en *La Legionaria*, el director de la sala, Adolfo Pindado, me propuso interpretar *Potestad*, el monólogo de Pavlovsky, bajo su dirección. Acepté y fue un suceso tremendo de público y de prensa. Uno de los críticos más agudos de Madrid, Javier Villán, del periódico *El Mundo*, tituló su reseña «Lección magistral» y dijo que mi actuación debía ser clase obligada para los actores.

Paloma Pedrero, la destacada dramaturga española, me vio en *Potestad* y me invitó a protagonizar su obra *Una estrella*. Fue un privilegio conocerla por todo lo que nuestra sostenida amistad ha propiciado en los planos profesional y humano. Hice el personaje de Juan Domínguez y gané el Premio Arcipreste de Hita. Luego, con *La Legionaria* y *La noche de María Bethania*, obtuve el primer premio en el Festival Nacional de Monólogos de España, en Tomelloso, Castilla-La Mancha.

Fueron cuatro años de una colaboración muy rica que concluyó con la filmación para Televisión Española de *Una estrella*. España ha sido en estos últimos años de mi carrera un despertar, un reconocer qué tierra piso. La crítica fue muy elogiosa con mis presentaciones. Siempre quise saber qué me pasaría si tuviera éxito. Y no me envanecí, no me creí cosas, no me quedé allí. No me quedé porque el teatro para mí es algo que debo hacer en mi país, con mi sangre, con mi idiosincrasia, más allá de que uno pueda triunfar en otras tierras.

Mi autoestima sí se niveló. Hallé un sentido. Yo no entendía qué era una segunda patria. Ahora lo entiendo. Después de regresar de España mi nombre artístico es Pancho García, definitivamente.

De tus interpretaciones, ¿cuáles elegirías en una lista de quince?

Es difícil escoger dentro de más de cien obras que he protagonizado, pero aquí va: *Los juegos santos* (Pepe Santos en Joven Teatro), Peribañez en la obra homónima de Lope de Vega (Juan R. Amán en Teatro Experimental de Aficionados), Eilif en *Madre Coraje...* de Brecht (Vicente Revuelta en Teatro Estudio, TE), El Novio en *Bodas de sangre* de Lorca (Berta Martínez en TE), Macbeth en la obra homónima de Shakespeare (Berta Martínez en TE), Mitch en *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams (Carlos Díaz en El Público), El Mendigo en *Vagos rumores* (Abelardo Estorino en la Cía. Hubert de Blanck, CHB), La Legionaria en la obra homónima de Fernando Quiñones (Susana Alonso en CHB), el protagonista de *Potestad* de Pavlovsky (Adolfo Pindado en España), Juan Domínguez en *Una estrella* (Panchica Vélez y Paloma Pedrero en España), Celestino en *Manteca* de Alberto Pedro (Miriam Lezcano en Teatro Mío), Enrique Urdiales de *En el túnel un pájaro* de Paloma Pedrero (yo mismo en CHB) y los personajes que interpreto en *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* de Michel Azama, el Pedro de *Stockman* de Ibsen y el Felipe de tu obra *Chamaco* (Carlos Celdrán en Argos Teatro).

Para mi generación, que no pudo ver los períodos dorados de Vicente, Raquel, Roberto o Berta, es un ejercicio de aprendizaje permanente la cercanía contigo, como espectador del teatro que interpretas o diriges, o como amigo. ¿Te ha interesado ser maestro?

Le tengo mucho miedo al magisterio. La pedagogía es una vocación muy particular. Me da pánico saber que son profesores personas que no van al teatro, que uno no sabe cómo han armado su experiencia. Yo lo hice muy poco, por una contingencia, no me interesó porque siempre tuve muchos deseos de aprender y no me sentía capacitado para instruir a otros.

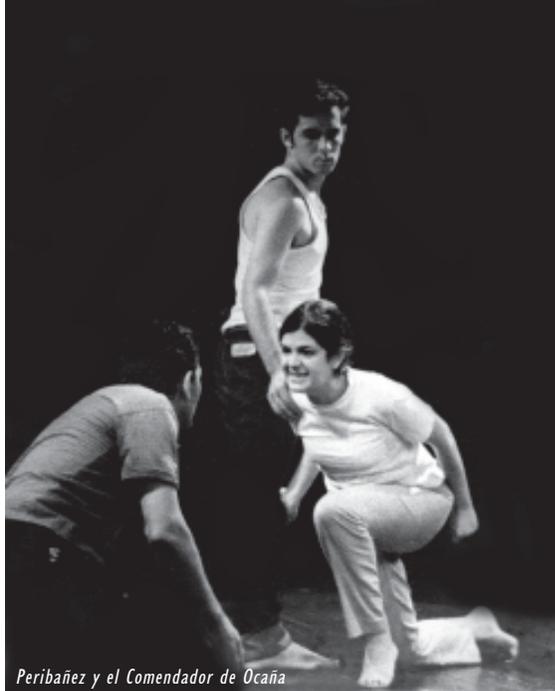
En España enseñé a un grupo de jóvenes que subvencionaban ellos mismos su local de ensayo y trabajo. Lo hice sin recibir nada a cambio, por el placer de dialogar con ellos, eran muy interesados y habían asistido a todos mis espectáculos. Incluso hice funciones gratis para ayudarlos a recaudar dinero. En Brasil me contrataron para hacer *La noche de María Bethania*, y de conjunto con esto impartiría un taller. No fue mala la experiencia, logré elaborar un plan de clases que incluía elementos de dramaturgia. Este proceso en Brasil concluyó con el montaje de un texto de Molière.

El magisterio es algo sagrado. Te lo digo por mis maestros. Quien enseña puede influir a una persona para bien, pero del mismo modo puede destruirla, tergiversar un talento, conducirlo por un camino erróneo. Es una responsabilidad muy grande.

Quiero ser siempre un alumno. Me moriré aprendiendo.

Se habla mucho de los maestros fundacionales de Teatro Estudio. ¿Crees que después de ellos es imposible pautar modelos para las nuevas generaciones?

Yo tuve a esos maestros como un referente muy cercano, me dirigieron, actué junto a ellos. Quería tener

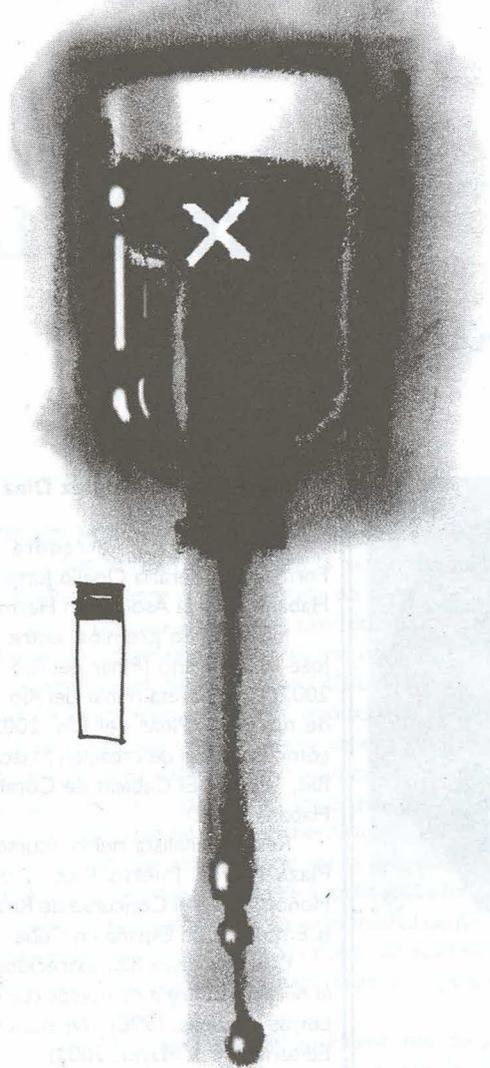


esa calidad profesional, significar dentro de nuestra cultura lo que ellos son, tener la capacidad y el tiempo para transmitir cosas y para legar. Durante los sesenta, los setenta y los ochenta fueron un referente indiscutible. Como pertenezco a la generación siguiente, estoy demasiado metido en el asunto para decirte si soy referente de los jóvenes actores de hoy. Quizás sí. No quiero que vayan al teatro a verme y me digan: Qué bien estuviste, por satisfacer mi vanidad. Si lo hacen, si sienten la necesidad de ir a verme, que lo hagan porque puedo servirles de ejemplo, porque queda algo mío en ellos incluso cuando nos separan muchos años y nuestras formas de ver la vida y nuestros entornos han sido tan disímiles. Me entristece escuchar que las jóvenes generaciones no poseen referentes, porque yo sigo trabajando. ¿Es que, por ejemplo, lo que hago no dice nada a nadie, me gano mi salario impunemente? El valor de los maestros que tú comentaste es esencial, pero no son los únicos. El teatro cubano, dentro de su diversidad y sus disparidades, da muestras aún de que está vivo. Por eso insisto en dialogar con las jóvenes generaciones, trabajar con Carlos Celdrán, ver teatro de todo tipo, estar enterado de lo que escriben los nuevos autores, para ver qué me gusta y qué no, para ver qué nuevas ilusiones podemos compartir juntos, para salvar mi oficio también a través de ellos.

Tengo dos grandes privilegios: ser amigo de Pancho y que él haya interpretado, hecho suyo, al Felipe Alejo de mi obra Chamaco. Lo aplaudo y conversamos de proyectos mutuos y personales, del arte todo y del arte específico de este momento, de este país y de nuestra voluntad de permanecer en él y en su sentido. Y aunque su pasión tremenda por el teatro a menudo sea incomprendida por algunos necios o diletantes, o sean mal vistas su voluntad y su insistencia en actuar, en estar, en pertenecer, sé que de su lado apoyo siempre la legitimidad de una idea y el compromiso de llevarla a cabo. He trabajado con Pancho, quiero trabajar mucho con él. Sé que aprendo de su oficio el dolor y la alegría.

tablas

Libreto 76



Anestesia

Agnieska Hernández Díaz



Agnieszka Hernández Díaz (Pinar del Río, 1977)

Dramaturga y narradora. Miembro del Taller de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, de Ciudad de La Habana, y de la Asociación Hermanos Saíz.

Ha recibido premios, entre los que vale mencionar el José A. Baragaño (Pinar del Río, 2001), Celestino (Holgúin, 2002) y La Gaveta (Pinar del Río, 2003), de cuento; el Vitral, de noveleta (Pinar del Río, 2002) y varias menciones, así como las becas de creación Mascarada, en novela (Pinar del Río, 1998) y El Caballo de Coral, en cuento (Ciudad de La Habana, 2002).

Resultó finalista del concurso de novela de la Editorial Plaza Mayor, Puerto Rico, y en 2004 obtuvo Mención Honorífica en el Concurso de Relatos Breves convocado por la Embajada de España en Cuba.

Cuentos suyos han aparecidos en las selecciones *El ojo de la noche. Antología de nuevas cuentistas cubanas* (La Habana, Letras Cubanas, 1998) y *Nuevos caminos de Eva* (Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 2003).

Tiene publicados la noveleta *Fiesta solemne de Baco* (Pinar del Río, Ediciones Vitral, 2002) y el cuaderno de cuentos *Se cambian objetos por historias personales* (Pinar del Río, Ediciones Loynaz, 2006).

Con *Anestesia* obtuvo el premio de la segunda edición del Concurso de Dramaturgia (2006), convocado por la Embajada de España en Cuba, cuyo jurado integraron Rodrigo García, Raúl Martín y Reinaldo Montero.

Al límite

Arturo Arango

DESDE INICIOS DE LOS NOVENTA LA NARRATIVA CUBANA SUELE ACUDIR A LAS situaciones extremas (con frecuencia por la vía de la exageración) como estrategia para colocar a personajes y conflictos sobre el mismo límite de lo que podrían soportar. Como si los introdujéramos en una probeta y dejáramos caer sobre ellos las gotas de un ácido devastador. Lo interesante, por lo general, es que se trata de criaturas que pertenecen a lo más común, a la más pura cotidianidad: nada de héroes, ni de epicidades. No son los personajes quienes eligen tal estado de alta tensión existencial, sino las circunstancias las que dejan caer el peso de la fatalidad, y ellos, mal que bien, tratan de capear el temporal como pueden: las circunstancias, hipertrofiadas, exigen del hombre común lo que este apenas puede dar de sí, y entonces afloran las flaquezas, las cobardías, las miserias humanas en su conjunto, como también, de vez en cuando, algún acto de pequeña heroicidad.

Así encontramos a los personajes de *Anestesia*, obra galardonada el pasado año en el Premio de Dramaturgia que convoca la Embajada de España en Cuba. La Habana (una ciudad llamada La Habana) es asolada por una epidemia. La enfermedad consiste en que las personas pierden la capacidad para experimentar dolor. Y sin dolor, sin sufrimiento, todo es posible, los límites se desgastan, desaparecen. Queda una esperanza: la llegada de Jesús, del salvador. Y llega Jesús, un Jesús.

Anestesia porta las huellas del paso de Agnieszka Hernández de la narrativa al teatro. Autora de inquietantes cuentos (uno de los cuales usó como punto de partida para esta pieza), aquí no sólo traslada de una manifestación a otra modos que han estado sobre todo en la narrativa, sino que las acciones mismas, sus desplazamientos, incluso la manera de acotar, son los de alguien más habituado a relatar que a dramatizar (e intento distinciones que, en otro caso, pudieran ser ociosas). Si lo que estoy tratando de encontrar lo consideráramos un enriquecimiento, entonces me gustaría usar la palabra libertad. Porque me complace la libertad con que Agnieszka superpone escenas, en ocasiones brevísimas, que se suceden de una manera incluso próxima a la edición cinematográfica, como también la libertad en que deja al lector (y a quienes se enfrenten al montaje de su obra) para elegir entre las formas de comprender una actitud, un movimiento en la escena.

En *Anestesia* encuentro otro rasgo común a una zona del arte cubano de los 90: a ese momento en que la crisis simultánea de la cotidianidad y de los paradigmas hizo que el arte creciera en la intensidad de sus preguntas. Me refiero al uso insistente de los grandes mitos, a la fecundación de nuestra cotidianidad por parte de esos mitos, o de sus manipulaciones. *Anestesia*, donde hay personajes llamados Jesús, María y Pedro, me recuerda, por diversas vías, las dos primeras, inquietantes películas de Arturo Sotelo: *Pon tu pensamiento en mí* y *Amor vertical*. Aquí, como en la primera de ellas, está la necesidad de ese Mesías salvador y, como en la segunda, todo sucede bajo el efecto devastador de una plaga (allá una guerra, aquí una epidemia). Pero para Agnieszka lo crucial es la desproporción entre las expectativas y los mitos, lo que ocurre cuando los mitos, los Mesías, resultan insuficientes, cuando el ser humano, obsesionado, acosado, retado por el destino, no encuentra fuerzas en sí mismo y tiene que buscar fuera de sí aquello que también le será inútil, inaceptable. Con la destrucción del mito comenzaría la extinción de las esperanzas. *Anestesia* es entonces como el principio del fin: un prólogo al Apocalipsis.

Anestesia

Un puente de autopista a la entrada de La Habana. El puente es de hormigón, imponente, un espacio desolado en la carretera. A veces, cuando el sol es muy fuerte, se crea bajo el puente un extraño juego de sombras.

*A lo lejos, la ciudad de La Habana. Se ven pequeños espacios: casa de Noel
residencia de Pedro
jardín de Pedro
un cabaret.*

De noche estos lugares son luces que se ven desde el puente. Las luces iluminan o desaparecen los diferentes planos, que también pueden existir simultáneamente.

A lo lejos, también, el mar.

Subrayo, en esta parte, «el hermosísimo mar».

Tiempo en el puente: un día y su respectiva noche.

Tiempo en La Habana: todos los días (incluso meses, años).

Habitantes:

MUJER 1, *habanera, su nombre es Magda*

MUJER 2, *habanera, ¿Rebeca?*

ISCARIÓN, *vendedor de traiciones*

NOEL, *Apostador 1*

PEDRO, *Apostador 2*

JESÚS, *cualquier Jesús*

MARÍA, *madre de un Jesús cualquiera*

Representación sin dolor hasta la penúltima escena.

Si el público se conmueve la puesta en escena habrá sido un gran fracaso.

I. Cuando salí de La Habana...

Aún no amanece.

Las mujeres, vestidas con ropas ya no tan blancas, permanecen a la entrada de La Habana. Aunque ya están despeinadas, el puente de la autopista les sirve de techo.

Mujer 1 se rasca la espalda, suavemente, contra una de las columnas del puente. A veces, sin que nadie lo note, también se aprieta bajo la blusa uno de los pezones.

Mujer 2 se presiona, con el zapato de un pie, el otro pie. Por momentos se da taconazos a sí misma.

Alrededor de las mujeres, flores secas y velas derretidas que están comenzando a apagarse.

Un hombre, acostado tras una columna del puente, deja ver sus piernas.

MUJER 1. *(Sin dejar de rascarse contra el puente.)* Por aquí no ha pasado.

MUJER 2. Nos pusimos en el lomo, sin que nadie nos mandara, *la honrosa misión* de encontrarlo aunque tengamos

que derretirnos bajo este puente. Prendimos las velas, comemos poca o ninguna carne roja. ¡Y total!

MUJER 1. ¡Dilo! ¡Di que por este puente no ha pasado ni una mosca! Sólo camiones llenos de hombres que no son ni la sombra, ni la chancleta «del que buscamos».

MUJER 2. *(Apretándose el pie con más fuerza.)* Dicen que El Muy Sacrificado merece todos los honores... ¿Alguien te obliga a esto? *(Se da un taconazo.)*

MUJER 1. Si quieres puedes irte ahora mismo.

MUJER 2. El único problema está en identificar al hombre verdadero, al hombre que salvará La Habana con un puro milagro. En este país, el nombre de Jesús se da a racimos. Jesús el barbero, por ejemplo, ya tiene líos con la policía porque se niega a hacer los milagros que le pide la gente. Se niega; no sabe; no tiene ni idea de cómo lograr un milagro aunque todo el pueblo se le arrodille delante y le ruegue que nos salve de la epidemia. El otro Jesús, el de Camagüey, es un oportunista que quiere establecerse aquí en La Habana.

MUJER 1. Hay quinientas treinta y tres, no, quinientas treinta y cuatro personas en la guía telefónica que se llaman Jesús, y ciento diez que llevan el Jesús como segundo nombre de un nombre compuesto y yo, cuando trabajaba en el cabaret, conocí a dos que se llamaban Jesús Jesús. Y nosotras aquí, esperando a uno de ellos...

MUJER 2. Lo único que sabemos es que viene del campo, que es medio santo, que es capaz de hacer milagros...

MUJER 1. Y yo estoy a punto de volverme loca con este silencio de autopista... *(Pausa.)* Si depende de que nosotras encontremos al tal Jesús milagroso... ¡Ay, Habana, pobre de tí!

De tanto rascarse contra el puente, Mujer 1 se ha roto la blusa. Tiene arañazos en la espalda, pero no se da cuenta.

MUJER 1. Lo que soy yo, no he mejorado nada. Estoy peor.

Se mueven los pies del hombre que duerme tras la columna del puente. El hombre bosteza, se estira, luego recoge las piernas.

MUJER 2. ¿Peor cómo?

MUJER 1. Candidata a agarrar la epidemia.

MUJER 2. No, niña; no digas estupideces.

MUJER 1. ¿Crees que me pondré como los hombres?

MUJER 2. No tengas miedo. No nos pasará.

MUJER 1. ¡Ya me está pasando! ¡Ya me agarró! ¡Mira! *(Le enseña la espalda.)* ¡Estoy harta de buscar, dentro de mí,

una pizca de sensación! ¡Estoy cansada de apretarme los pezones! ¡Me los aprieto, mira, los exprimo!... ¡Ven, tira de uno de mis pezones!... ¡Nada! ¡La nada! ¡No siento ni padezco!

Iscarión, sin acabar de limpiarse los ojos, se despereza, merodea alrededor de las mujeres. Tiene el pelo, de aspecto sucio, largo hasta los hombros. Viste pantalones y, por encima, un sobretodo muy largo. Hasta que Iscarión no abra su sobretodo parecerá un mendigo.

Todavía somnoliento, abre el sobretodo: tiene en él colecciones de cuchillos, alambres que resplandecen, pinzas, pistolas, instrumentos quirúrgicos, piedras.

Iscarión saca un alambre y se lo da a Mujer 2.

MUJER 2. ¿Por qué no lo pruebas? Presiento que esto nos hará experimentar una sensación de dolor, aunque sea lejana.

MUJER 1. Puro juego de niños.

Iscarión les cambia el alambre por un cuchillo. Mujer 2, a punto de pagarle a Iscarión por el cuchillo.

MUJER 2. (A Mujer 1.) ¿Y esto tampoco lo sientes?

MUJER 1. (Avergonzada.) No lo creo. Me di cuenta ayer. Ya me contagié.

Iscarión, al ver que las mujeres no tienen intención de comprarle nada, se acomoda en una de las columnas del puente. Saca, del sobretodo, un periódico.

MUJER 1. Y si digo que el sol de la autopista me molesta es para que no te asustes. Ya no siento ni el sol, ni la sed, ni deseos por un hombre, ni nostalgia por los amigos que se fueron. Me da igual un pan que una piedra. No siento ni pío, ni la lluvia.

Iscarión lee, en voz alta.

ISCARIÓN. Todo aquel que entre a nuestra urbe deberá permanecer en ella hasta que los habaneros hayan experimentado, al menos, una porción ínfima de dolor. (Deja de leer. Se sabe la noticia de memoria. Hace malabares con los cuchillos.) Y la teoría que justifica este aislamiento es bien sencilla: los individuos insensibles al dolor no sienten miedo y, como no sienten miedo, resultan incontrolables para la sociedad. La sociedad los declara peligrosos (Organizando los cuchillos en el sobretodo.) porque no puede ejercerse sobre ellos ningún control físico.

MUJER 2. (A Mujer 1.) ¿Y qué haces aquí? Ve para allá y ponte, como los hombres, en cuarentena. Si te quedas terminarás contagiándome.

MUJER 1. Mi cuerpo se está volviendo insensible.

MUJER 2. Los culpables son todos los médicos que no pueden devolverle a la gente esa cosa tan común, esa mierdita que se llama dolor y que antes sentíamos por cualquier cosa.

II. Luces de la ciudad

En el puente:

Las mujeres se acomodan. Sus carteras y bolsos están en cualquier zona de la carretera. Iscarión revisa y roba algunas de las pertenencias de las mujeres. Cada vez que Iscarión agarra un billete, el viento arremolina todo lo que sea dinero. Iscarión logra agarrar un billete.

En la ciudad:

Una casa. Hay muchos gatos. Los gatos se acomodan en el balcón, se suben a los muebles.

Hombre 1, un viejo que podría llamarse Noel, entra a la casa con un gato en brazos. Lo acaricia.

NOEL. ¿¡Un gato más!?

Pone el gato pequeño en medio de la sala.

NOEL. (A los otros gatos.) Vengan a conocerlo. Ven tú, Minino, que siempre has sido el más amable. Acércate, Betina. Toma, Amarillo. ¿Y tú, Fidelio, por qué no vienes? ¿Por qué pruebas tus uñas contra la pata de mi mesa?

Los animales permanecen inmóviles. Noel los mueve un poco, obligándolos a acercarse.

NOEL. ¡Vamos, acérquense a él! Este pequeñín también es como ustedes, con una boca, dos orejas y cuatro patas. ¿Por qué viran los hocicos con tanto descaro?

En el puente:

Iscarión continúa registrando las carteras. Encuentra un creyón labial. Con uno de sus cuchillos corta el creyón en lascas. También se encuentra una flor de majagua y la guarda, cuidadosamente, en el sobretodo.

MUJER 2. Primero lo primero. Cuando vuelva a mi casa tendré que decirle a mi marido que su cuerpo ya no me da ni frío ni calor.

Ríen. Mujer 2 acaricia a Mujer 1.

MUJER 1. Avisame cuando hayas comenzado a tocarme.

MUJER 2. Ya lo estoy haciendo, idiota. A ver, ¿te rocé? ¿Y ahora, te toqué?

MUJER 1. ¡Dime qué te duele y te diré quién eres!

MUJER 2. ¡Dime qué has dejado de sentir y te diré, de corazón, quién eres! ¡Y si no quieres a nadie, nadie te hará llorar! (Ríen.)

En la ciudad:

Se enciende otra luz.

Se observan simultáneamente la casa de Noel y el interior de un cabaret.

Casa de Noel:

Cada gato en lo suyo. Noel sirve arroz con pescado en los pozuelos de todos los gatos.

NOEL. ¡Betina! ¡Deja eso! ¡Ese es el plato de él! ¿Necesitas comerte el arroz con pescado de él? Míralo, Betina, tan indefenso, tan pequeño. ¡Ven, Fidelio, a conocer el nuevo amiguito! Huélelo. Conócelo al menos. (Apretando al gato por el cuello.) ¡Mírense a las caras! ¡Conversen! ¿Por qué les cuesta tanto trabajo? ¡Digan algo! ¡Un maullido cualquiera que les sirva para entenderse! ¡Míralo, carajo!

Noel continúa acercando el gato nuevo a los otros gatos.

NOEL. No es tan difícil. ¿Por qué no lo miran?

Noel azora los gatos. Va hasta el teléfono, levanta el auricular. Queda indeciso entre marcar un número o no. Carraspea la garganta antes de poder hablar.

Cabaret:

Lámparas rojas y música en el cabaret.

Hombre 2 (podría tratarse de Pedro) bebe en una copa.

Mujer 1, más conocida como Magda, baila sobre la mesa del cabaret prometiéndole un desnudo a Pedro. El baile incluye poner un tacón sobre el hombro de él, arrastrarse hasta él.

PEDRO. Ya le dije que no la conozco, o al menos no la recuerdo, o no me conviene recordarla, o no debo. No sé recordarla.

Magda acaricia el pelo de Pedro. Ella baila y lo toca por el hombro, aunque él no se dé cuenta. Se detiene la música en el cabaret.

PEDRO. ¿Qué quieres de mí? ¡Y esta cerveza que tampoco sabe a nada! ¿Aquí venden cerveza o agua?

Magda llora. Cuando Pedro ve el llanto la mira, por primera vez, con mucha curiosidad.

PEDRO. Eres rara, muy rara. (Le pone un billete en la boca.)

III. Souvenir

MUJER 2. ¡Ahí viene otro camión! ¡Saca el cartel! ¡Sácalo ahora!

MUJER 1. Sácalo, bobita, que a estas alturas es muy probable que medio camión de hombres se llame Jesús. Todos quieren ser «el que buscamos». Todos quieren llevarse el mérito de salvar La Habana. (Pausa.) Tendremos que reconocerlo nosotras mismas.

MUJER 2. (Soñadora.) ¿Cómo será? ¿Rudo, con olor a monte, de manos ásperas...?

MUJER 1. ¿Te importa eso de verdad?

Risas.

MUJER 2. ¿Te has preguntado qué aspecto tiene un santo?

MUJER 1. Un santo del campo.

MUJER 2. No sé, algo así como una luz en la frente. ¿Una mancha en la frente? Flaco. ¡A que no tienen mujer! Los santos no se casan. A los santos no les interesa lo que tanto buscaban nuestros maridos antes de coger la epidemia.

MUJER 1. A mí, lo que es a mí, me preocupa la pérdida de mi placer. Acabo de perder el mejor de los negocios posibles.

Bajo el puente se sienten las vibraciones y el eco producidos por el paso rápido del camión.

ISCARIÓN. (Haciéndoles señas a los pasajeros.) ¡Bienvenidos a la capital! ¡Welcome! ¡Benvenuto! (Es capaz de colgarse del puente, cabeza abajo, para estar más cerca del camión. Ruido del camión en primer plano. Voz de Iscarión en segundo plano.) ¡Vendo historias dolorosas para todos aquellos que quieran entrar a la ciudad! ¡Compre su recuerdo triste aquí! ¡Un recuerdo triste que le permita garantizar su propio sufrimiento durante su estancia en La Habana! ¡Un recuerdo triste que lo proteja para que usted, visitante, nunca llegue a enfermar!

MUJER 1. A lo mejor viene flotando, ¡porque a la verdad que un santo en camión...!

MUJER 2. Vendrá. No sé cómo, pero vendrá. Jesús el milagroso se ha aparecido, así como por arte de magia, en todos los lugares donde ha habido un problema. En Oriente tenían sequía, y nadie sabe cómo, pero allí llegó él y encontró un pozo inmenso. Cuando pusieron la Ley Seca, Jesús metió en agua una piedra llamada amatista, que pone el agua de un color vinoso. Un niño naufragó y Jesús hizo el milagro a través de un delfín. ¡Puedo ponerte más de mil ejemplos!

MUJER 1. ¿Por qué no habría de venir aquí? ¿La Habana es menos que otra parte?

MUJER 2. ¡Es ese! ¡Ese que viene por ahí!

MUJER 1. Olvídalo. Tiene camisa roja.

MUJER 2. (Decepcionada.) Tiene que ser ese.

MUJER 1. No lo creo.

MUJER 2. Tiene que ser él porque ya me estoy cansando.

MUJER 1. ¿Pero cómo sentiremos que estamos ante él?

MUJER 2. No lo sentiremos. Pasará algo y lo sabremos... Está bueno ya, chica, lo sabremos y punto. ¿Has tenido alguna sensación?

Mujer 1 no contesta.

MUJER 2. (Tomando una herramienta del sobretodo de Iscarión.) Sigue practicando. Encuentra una zona que aún sirva y estimula esa zona. Algún poro tuyo tiene que servirnos.

ISCARIÓN. Puede que el dolor se parezca al acto de arrancarle el pico a un ave, al color gris metálico. Puede que el dolor sea comparable con una... con una naranja que se exprime y a la que se le arranca la cáscara a mordidas. Dicen los que lo conocieron que el dolor se parece a un bote que flota en el mar, a una mesa sin pan, a un despertar sin objetivos. (Busca la flor que guardó en su sobretodo.) a una mujer que vive bajo un árbol de majagua. Puede que el dolor sea un gran proyecto histórico que no nos incluye.

En la ciudad:

Hombre 2 (¿el mismo Pedro?) está sentado a la mesa. Usa cuchillo y tenedor para cortar el pan.

Mujer 2, conocida en La Habana como Rebeca, se sienta frente a él.

REBECA. Me gustó mucho el programa. ¿Viste qué inteligentes?

PEDRO. ¿Los niños o los delfines?

REBECA. Sabes que estoy hablando de los delfines. Es increíble que los delfines jueguen con los niños que padecen insuficiencia cerebral.

PEDRO. Todos los anormales deberían nacer muertos. ¿Quién dijo que los bobos se llevan a la playa? ¿A hacer qué? Deja a los delfines tranquilos y ocúpate del problemita que tenemos en el jardín.

REBECA. Todavía no es un jardín.

PEDRO. ¿Pero está o no está en el jardín?

REBECA. Para que sea un jardín hay que sembrar...

PEDRO. ¿Está o no está la cabrona mujer en mi jardín?

REBECA. No se mueve de ahí. Pasa todo el tiempo sentada debajo de la mata de majagua.

PEDRO. ¿Habló contigo? ¿Te dijo algo?

REBECA. Se llama María.

PEDRO. Tenía que ser.

REBECA. ¿Qué tiene que ver su nombre en todo esto?

PEDRO. María es nombre de pobres.

REBECA. Y Pedro también.

PEDRO. Por eso ahora que me sobra el dinero me voy a poner un verdadero nombre.

REBECA. ¿Y cómo te vas a poner?

PEDRO. ¿Qué te parece Alejandro Jesús?

REBECA. No sé.

PEDRO. ¿Y te dio alguna explicación de por qué esa fijación con este jardín?

REBECA. Dice que esta es su casa. Parece que vivió aquí antes que nosotros. La vecina de al lado me dijo que sí. Parece que el marido desconfió y la botó, y ya, después nos vendió la casa.

PEDRO. Que le reclame al marido.

REBECA. Ella no molesta mucho. Ni siquiera ha pedido agua.

PEDRO. Y seguramente fuiste al jardín y le diste agua, algo de comer... ¡Como nos sobra de todo!

REBECA. No me atreví.

PEDRO. No es buena idea darle confianza.

REBECA. ¿Sabes, Pedro, que aún no me ha caído la regla?

PEDRO. Todos los meses haces un parto mental.

REBECA. ¿Por qué cortas el pan como si fuera carne?

PEDRO. No gastes más dinero en carne. Saben a la misma basura. Estoy al no comprar ni una cerveza más. Lo único que venden es porquería.

REBECA. Ella sí lo está.

PEDRO. Déjame comer con tranquilidad.

REBECA. Se pasa todo el día hablando con el hijo que tiene dentro de la barriga. Le dice que tiene que nacer siendo muy fuerte, de hierro, para que nada en este mundo le duela. Le dice que la mayor prueba de cariño que ella podrá darle será maltratarlo hasta el cansancio. Que lo va a golpear tan fuerte que cualquier golpe que venga luego va a ser poca cosa en comparación con todo lo que le va a hacer ella. Le dice cosas raras, Pedro. Yo nunca le hablaría así a algo que crezca dentro de mí.

Noel ha llegado a la casa.

NOEL. (*Con timidez.*) ¿Puedo pasar, gente buena?

PEDRO. Cada vez que quieres, pasas.

NOEL. Es verdad... vengo casi todos los días.

PEDRO. Y nunca acabas de decir lo que tienes que decir.

NOEL. No, no es nada... Les traje empanadas.

PEDRO. En la calle, ninguno de los grandes consumidores de tus empanadas sabe que amasas la harina sin quitarte de las manos los pelos de gato. El día que un gato tuyo coja una enfermedad vas a contagiar a media Habana. (*Noel insiste, con gestos.*) Llévatelas, viejo. Yo no como esa mierda que no alimenta.

REBECA. Podríamos... ¿Por qué no se las damos a ella?

PEDRO. A esa no hay que darle nada. ¡Que se las arregle sola, carajo! ¡Si vuelves con eso te vas con ella para la mata de majagua!

NOEL. (*Llenándose de valor.*) También ustedes pueden ir a mi casa algún día.

REBECA. A lo mejor cualquier día de estos, ¿verdad, Pedro?

PEDRO. Me gustan las cosas claras. Mira, Noel, tú no haces nada, pero yo me levanto a las seis de la mañana y me rompo el lomo hasta las seis de la tarde. Gracias a mi lomo roto tengo esta casa y puedo comerme este bistec todos los días. Cuando regreso del trabajo me doy un baño, converso un poco con mi mujer y luego sólo pienso en meterme en la cama, y después llega el otro día, y el otro... Pero, Noel, si me dejas el número de tu celular yo te llamo.

NOEL. Yo no tengo eso.

PEDRO. Entonces, te escribo un correo electrónico.

NOEL. Tampoco sé qué es eso.

PEDRO. ¡Qué lástima, viejucu!

NOEL. Pero a lo mejor un fin de semana... Tengo un bote, un botecito que no es gran cosa. Pensé que les gustaría pescar.

PEDRO. Dime una cosa, Noel, ¿yo te conozco realmente?

REBECA. ¡Ay, Pedro, qué cosas tienes! ¡Claro que conocemos a Noel! Lo conocimos desde el primer día que llegamos aquí y aquel gato comenzó a maullar en el jardín. Un gato que apareció donde siempre han aparecido todos los gatos que llegan a este barrio. No había forma de moverlo de allí. Noel cargó al gatito y se lo llevó para cuidarlo.

NOEL. Bueno, hasta luego... Otro día...

PEDRO. ¿Quieres hacer algo por mí, amigo Noel? En mi jardín se acumula toda la mierda que botan por ahí. ¿Ves? ¿Puedes verla? Aquella está mejor que el gato. Es cierto que eres un poco viejo, pero eso no importa mucho cuando una mujer sabe que nunca se acostará con un tipo mejor. Llévatela, Noel, anda. Hazlo por mí y quítame ese problema de encima... Rebeca, ¿queda más carne?

IV. La llama de una vela

Sol que raja las piedras.

En el puente se proyecta la sombra de una mujer. A su lado camina un muchacho.

Las mujeres se ponen de pie y, al ver a los caminantes, vuelven a sentarse, desinteresadas.

María, una mujer de arrugas y pelo oscuro, largo, quizás un poco desflechado, viene —a pie— por la carretera. Trae a su hijo, un joven, agarrado del brazo y dándole tirones.

MARÍA. Te doy palos de todos los colores y no aprendes. Dejas a los bueyes solos en el campo (*Las mujeres se miran.*) para irte a jugar con la llama de una vela, a tocar la llama con los dedos... (*Le da un cintarazo al muchacho y él se deja golpear, sin moverse.*) Y cuando te meto todo el golpe para que te ocupes de los animales, que son los únicos que nos dan de comer, me sales con esa bobería de...

JESÚS. (*Serio.*) No me duele. Ya te dije que eso no me lo siento ahora ni me va a doler nunca.

MUJER 2. ¡Lo último que nos faltaba! ¡Que también nos traigan niños!

MARÍA. A mi pobre chiquito no lo puedo doblegar con un cinto ni con un bejuco.

MUJER 1. Ya he visto de todo.

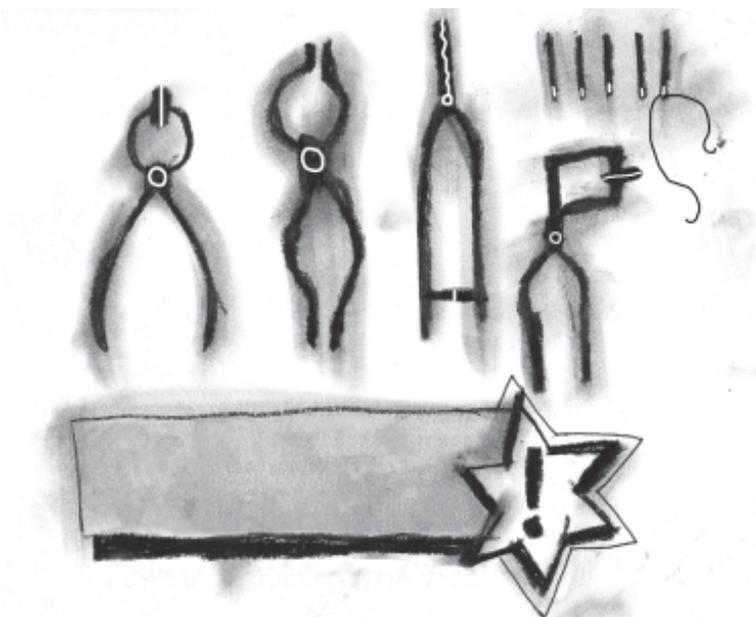
MARÍA. (*A las mujeres.*) ¿Ustedes son de aquí? Vengo por lo de las noticias. Traigo a mi hijo para que pruebe suerte.

Jesús permanece atento a las conversaciones.

ISCARIÓN. (*Leyendo el periódico en voz alta.*) Ante la incapacidad de los médicos para detener esta epidemia, algunas de las mujeres de La Habana han decidido, por sí mismas, buscar un gran acto de fe. Desde el 24 de diciembre del año que cursa, las mujeres, las madres, las esposas que sufren, esperan la llegada del nuevo MMM... (*Podría decir «Mesías», pero calla.*)

MARÍA. Si mi hijo es el que ustedes esperan, no tendremos que vivir nunca más de los bueyes.

MUJER 2. ¿Cómo se llama tu hijo?



MARÍA. Jesúsín.

MUJER 2. ¿Tu hijo se llama Jesúsín, a secas, o Jesús, con toda la fuerza que hay en ese nombre?

MARÍA. Jesús. Y ya es demasiado famoso por su nombre. Allá en mi pueblo, yo misma he perdido mi propio nombre para convertirme en «la madre de Jesús», «la madre del jovencito raro». Esta mierda de muchacho fue lo que parí. Pero lo parí y no se murió. (*Golpea a su hijo por la cabeza.*) ¡Quita esa cara de «no me duele»! ¡Ya me tienes cansada!

MUJER 1. Tengo tantas ganas de salir de todo este asunto que me gustaría creer que este es el Jesús que esperamos.

MARÍA. Me juré que tendría que pasar algo grave, una cosa muy grande, para que yo volviera a poner un pie aquí. Mi hijo está mal de la cabeza y su locura tiene que servirle para algo. Si mi Jesús no les conviene, me voy por donde mismo vine.

Iscarión ha abierto el sobretodo. Jesús husmea en él.

MUJER 2. (*A María.*) ¿Estás casada?

ISCARIÓN. (*Con ínfulas de guía turístico.*) Vendo traiciones a bajo precio, traiciones a cambio de muy poca cosa. Traiciones que desencadenan el dolor inmediatamente.

Iscarión conduce a María hasta una de las columnas del puente. María pasa su mano por la columna, como si recordara.

En la ciudad:

Noel, parado en el jardín de Pedro, le alcanza unas empanadas a María.

María, embarazada, está sentada bajo el árbol de majagua.

NOEL. Ahí mismo estaba el gato, donde tú estás sentada ahora. No es el mejor amigo del hombre, pero resuelve. (*Sus sonrisitas son tímidas, ridículas.*) Bueno, adiós... Hum... Ahí tienes sombra. La majagua es un árbol generoso. Tú que eres joven y tienes el pelo negro, deberías lavártelo con flores de majagua. Hay buen sol hoy. No va a llover. Si hace buen día a lo mejor voy a... Tal vez Pedro vaya conmigo a pescar en mi bote. No te invito para que la gente no crea que te faltó el respeto. Bueno, adiós de nuevo... ¿Dijiste algo? Me estoy poniendo viejo y oigo cosas. En mi casa hay mucho espacio. Los gatos casi nunca están quietos, pero hacen poco ruido. Seguramente te aburro. ¿Hace fresco, no? Mi casa es muy fresca. Rebeca y Pedro son muy buenos. Pedro es el que no es muy buen fisonomista... Se le olvidan las caras y los nombres. A mí a veces no me saluda y no es por maldad. Mira, te cayó encima una flor de majagua. La tienes enredada en el pelo... atrás... sí, mejor quitátela tú misma.

En el puente:

MARÍA. Pero mi hijo no siempre es tan rudo como parece. El otro día me regaló un billetecito de cien pesos. Me lo dio por casualidad. Entré al cuarto...

Las mujeres rodean a Jesús. Jesús se desnuda. Las mujeres, sorprendidas, se apartan. Se ven las magulladuras que Jesús tiene por todo el cuerpo.

MARÍA. (*A Jesús.*) ¿Estás enfermo?

JESÚS. ¡Sal del cuarto!

MARÍA. Tienes quemaduras, golpes, rasguños y arañazos por toda la piel.

JESÚS. ¡Vete! ¡Déjame solo!

MARÍA. (*Aduladora.*) ¿Quién te hizo eso, cariño? Puedo golpearte porque soy tu madre, pero nadie más tiene el derecho de maltratarte y dejarte lleno de moretones.

JESÚS. Los muchachos siempre quieren ver si soy capaz de clavarme una aguja en la mano. Apuestan todo lo que tienen a que no puedo cortarme en el muslo sin llorar. Se caen de la fatiga cuando me sacó la sangre, pero tienen que pagar. Si eso es lo que querían, tienen que pagarme.

MUJER 1. ¿Y los otros muchachos también hacen eso que tú haces?

JESÚS. Ninguno.

MUJER 1. ¿Quieres decir que hasta allá no se ha extendido la epidemia?

MARÍA. ¡Me asustas! Jesús, esto de cortarse para ganar dinero sólo lo hacen los delincuentes en la prisión, los maleantes en la calle, los borrachos sin techo, los sinvergüenzas, los hijos de mala madre, los guapos, los árabes, los sadomasoquista, los cirqueros, los cirujanos, los... los que no tienen futuro.

MUJER 1. ¡Y los habaneros!

MUJER 2. (*A Jesús.*) ¡Eres peor que los de allá!

MARÍA. Mi hijito nació así, enfermo, loco. De niño, jamás lloró. Cuando los demás niños lloraban por hambre, el mío ni una queja.

MUJER 1. Será mejor que no pongas ni un pie en La Habana. Creo que estás a tiempo de regresar a tu provincia aunque nosotras nos quedemos bajo el puente, hasta que al Jesús de verdad le dé por aparecer. Vete aunque el sol nos derribe, aunque la lluvia nos moje.

X

libreto

MARÍA. Mi Jesús es capaz de...

JESÚS. ¡No sigas con eso!

MARÍA. ¡Mi hijito está mal de la cabeza!

MUJER 1. (A Jesús.) Siéntate aquí, sobre este muro, y deja que te cuelguen las piernas. Cierra los ojos. Dime si te pincho o te toco. ¿Te pinché? ¡Dime, Jesús!

JESÚS. No sé.

MUJER 1. Necesito que seas sincero. Tengo que comprobar una cuestión muy importante. (Acerca una campana metálica al brazo de Jesús.) ¿Es fría o caliente?

JESÚS. ¡No sé! ¡Juro que no sé! ¿Cómo voy a saberlo si tengo los ojos cerrados?

MUJER 2. Ya se extendió. La epidemia ya está en todo el país.

MARÍA. No sé qué tratan de decir, pero les repito que mi hijo nació así.

Isarión le da un clavo a Jesús.

JESÚS. (Con los ojos traviesos.) ¿Quieren ver cómo me lo meto por la mano?

MUJER 1. ¿De verdad puedes hacerlo?

JESÚS. Eso y muchas cosas más.

Isarión pone todos sus instrumentos a disposición de Jesús.

JESÚS. Me sacó un diente yo mismo. Cuando estoy aburrido me arranco las uñas. ¡Hago mil cosas!

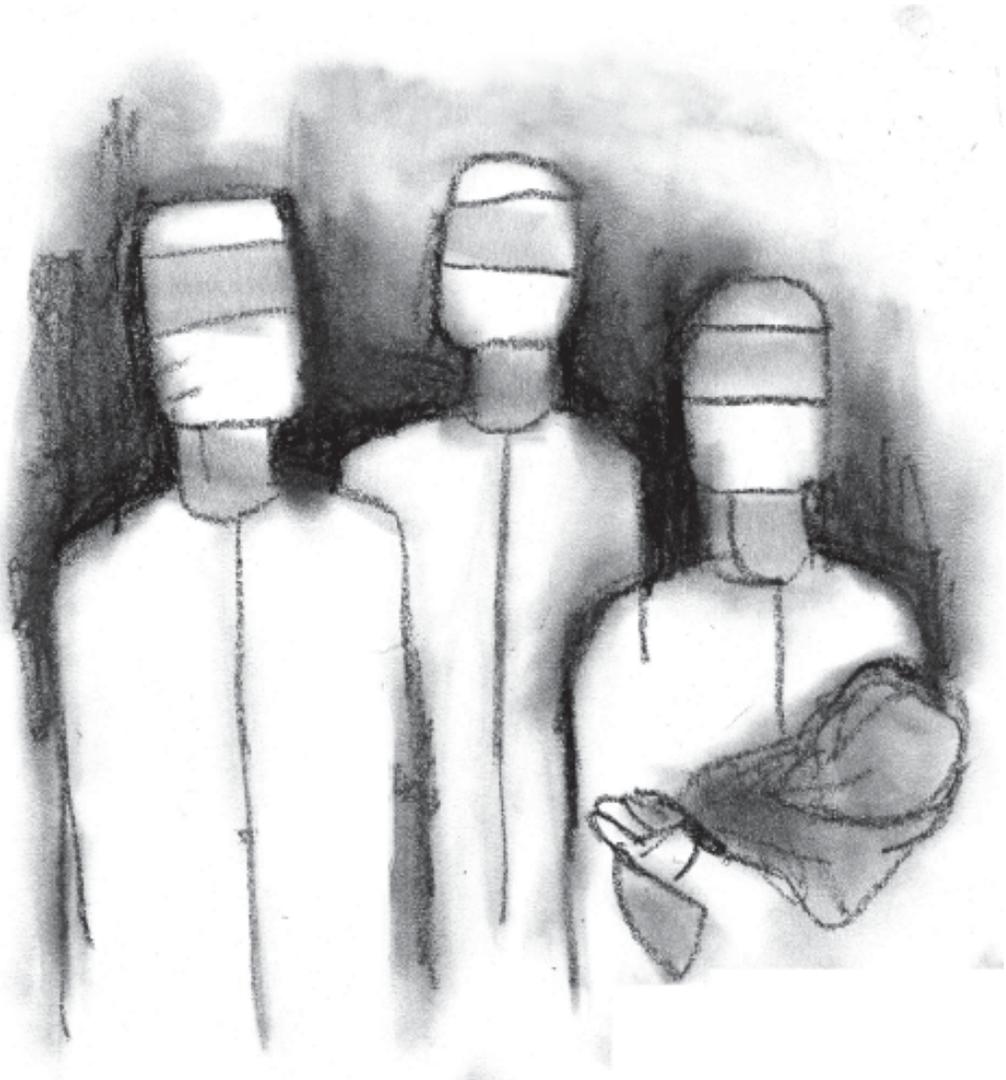
MUJER 2. No nos servirá. Tiene algunas condiciones para ser «el que buscamos»: es del campo, flaco y pálido como un santo. Sólo falta que pueda hacer milagros.

MUJER 1. Pero ha vivido durante...

MARÍA. Tiene quince, quince años.

MUJER 1. Ha vivido durante quince años con algo que a nosotros nos asusta. Podríamos aprender de él. ¿Nos ayudarías, Jesús? ¿Nos enseñarías todo lo que sabes hacer?

JESÚS. ¿Quieren que me meta tres clavos en el pie?





Josefina Méndez

Y esa bella reina de la tragedia, Josefina, con su dignidad
soberbia.

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







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

MUJER 1. Nos lleva ventaja. (*Haciendo deducciones.*) Si nació así entonces ya está enfermo. Si está enfermo no puede contagiarse. No hay contagio, ¿lo entienden? Es el único ser humano que no va a contagiarse con la epidemia. Y eso lo hace divino.

ISCARIÓN. (*Quitándoles el clavo.*) Si me compran tres les regalo uno. ¡Uno de contra! ¡Tres y uno sale gratis!

V. La simulación

Oscuridad en el puente, aun cuando han encendido una fogata. Las mujeres y María conversan en voz baja.

Jesús, recostado al puente. Iscarión lanza cuchillos alrededor de Jesús sin que el muchacho se espante. Los cuchillos no se encajan: resuenan contra el hormigón y caen al suelo.

En la ciudad:

Rebeca, parada en el jardín.

REBECA. Ven, por favor. Él no está. Ven. Él no tiene cómo enterarse.

María entra callada, despacio.

Rebeca prepara un pan con jamón. Delante de María embarazada, Rebeca se come el pan con jamón. Queso derretido que sobrepasa los bordes del pan.

REBECA. Ven, entra al cuarto. ¿Esta era tu cama, verdad?

María pasa la mano por el colchón.

REBECA. Pues te cuento, María, que este vestido de hilo costó cincuenta y tres dólares.

Rebeca se prueba una blusa. También un par de botas.

REBECA. ¿Por qué no tienes buena ropa? Quitate esa que tienes puesta. Usa algo mío para ver si consigues un marido.

María, desnuda en el cuarto.

REBECA. ¡Qué barrigota! ¡Ni lo intentes! Nada mío puede servirte y vas a romper todo lo que te pongas. Cuando paras, esa panza te va a quedar llena de estrías.

En el puente:

ISCARIÓN. (*Lee el periódico.*) Las autoridades sanitarias escogen, al azar, treinta animales callejeros. Conducta agresiva de los gatos desnutridos. Se observa, en estos gatos, un déficit de la mielina que recubre los nervios. Los felinos no responden a los estímulos térmicos, táctiles ni dolorosos. Se reportan trastornos de la sensibilidad en estos animales.

En la ciudad:

A lo lejos, el mar.

Noel, en su bote, solo. O mejor, Noel y el gato pequeño están solos en el bote.

Noel rema en silencio. Le falta un poco el aire. Rema con dificultad. Rema en silencio.

El gato pequeño araña el brazo de Noel y salta al agua.

En el puente:

Las mujeres avivan la fogata. Se ve la sombra de Iscarión. Iscarión camina lento, cabizbajo, arrastrando los pies.

MUJER 2. Ese que viene por ahí parece un hombre con dolor. Se parece al recuerdo que tengo de lo que era un hombre con dolor.

MUJER 1. Debe ser otro farsante. El otro día, por tu culpa, le pagamos a aquella vieja, la que juraba que el dolor ante la pérdida de un hijo se representaba apretando mucho los ojos y tocándose cada dos segundos cualquier parte de la cabeza.

MUJER 2. Las que más abundan son las mujeres casadas que tienen buen arte para representar la migraña. (*Le grita a Iscarión, que aún no se ha dejado ver completamente.*) ¡Cualquier padecimiento que traigas, sea el que sea, no nos interesa!

Advierten que se trata de Iscarión.

MUJER 1. ¡Miren quién es! ¡Cualquier padecimiento que traigas hoy, sea el que sea, no nos interesa! Te hemos comprado toda esa baratija y no hemos logrado nada. Pero ahora lo tenemos a él. (*Señala a Jesús.*)

Iscarión se acerca a ellas y mira a Jesús.

ISCARIÓN. Ya lo vendí todo. Lo único que puedo hacer por ustedes es ayudarlas a vivir una traición.

MUJER 1. Puedes irte, eso no nos interesa. Las traiciones ya no le dan dolor a nadie.

Simultáneamente:

ISCARIÓN. (*A Jesús, en voz baja.*) Tendrás que esforzarte. En La Habana hay tres hombres, contigo cuatro, que dicen llamarse Jesús. Todos quieren ser el elegido, pero ninguno de ellos tiene tus cualidades, así que debemos crear tu fama poco a poco, construirte un pasado y un presente. Sin una historia detrás no eres nada, sólo un muchacho de campo, el hijo de una guajira.

JESÚS. ¿Por qué tengo que hacer un milagro? ¿Qué quieres que le haga a ese niño? Si ya tiene dos años y nunca ha llorado, ¿qué puedo hacer yo por él?

ISCARIÓN. Lo primero que tienes que aprender es que los milagros no tienen por qué ocurrir en todas las personas, sólo en aquellos que tienen mucha fe, en los seres de alma limpia y serena. Para caminar sobre las aguas sólo tienes que poner un pie seguro sobre las piedras. Tranquilo, muchacho, recibe a esa mujer que necesita ver un milagro y examina al niño.

Se alejan un poco más. Jesús ríe, orgulloso de Iscarión.

ISCARIÓN. Lo paras en el suelo y le dices: «Ven, nene.» Después le dices a la señora que ya está hecho el milagro, ya puede llevarse al nene. Le aconsejas que dos veces a la semana le hable a su hijo con mucha fuerza, que los maltratos son buenos para producir lágrimas.

Jesús hace la simulación de todo lo que Iscarión le ha explicado.

ISCARIÓN. No, no, pero une las cejas y mira fijamente. Con esa carita de bobo no vas a convencer a nadie.

María ve que Jesús conversa con Iscarión.

MARÍA. ¿A dónde vas, Jesúsín? ¡Ven acá, muchacho loco! (*A las mujeres.*) Ahora mismo estoy sintiendo algo raro aquí en el pecho.

Las mujeres rodean a María.

MARÍA. Es como un miedo, como si fuera a perder a mi... Siento que puedo perder a mi hijo.

María se sienta en la carretera y grita con todas sus fuerzas. Gritará mientras Jesús acompañe a Iscarión.

Las mujeres se entusiasman. Imitan el dolor de María.

MUJER 1. (*Luchando por imitarla.*) ¿Cómo hay que poner las manos?

MUJER 2. No seas berraca; tienes que agarrarte los muslos. Los muslos tienen que temblarte. ¡Como a ella! Tienes que ovillar el cuerpo, como si te doblaras de dolor.

MUJER 1. ¿Y cuántos centímetros de uñas hay que comerse? (*A Mujer 2.*) ¡Mira a ver si me retuerzo bien y con elegancia!

MUJER 2. (*Tomando nota, mientras observa a María.*) Pelo revuelto, ojos semicerrados, cejas unidas al centro. Que la luz incida directamente en la cara para garantizar mayor dramatismo... Morderse a sí misma. Debe cantar un pájaro por los alrededores. Pasa un camión. Dedos engarrotados. Aumento de la respiración.

Jesús corre hasta su madre. María se levanta del suelo. Ha dejado de gritar abruptamente.

MARÍA. Algo pasó en mi cabeza, o en mi pecho, no sé. Al principio sí tuve ganas de llorar. Lloré sólo por costumbre. (*Como un descubrimiento.*) Creo que nada en el mundo me da miedo. Ni siquiera la muerte de Jesús me daría ganas de llorar.

MUJER I. Ya te cogió.

MARÍA. ¿Qué cosa, hija?

MUJER I. ¡Te cogió la epidemia y bien que te cogió!

En la ciudad:

María llora en el jardín.

El viejo Noel carraspea la garganta frente a ella y le regala un cabo de cigarro.

NOEL. Ahí, donde tú estás ahora, yo he encontrado muchos gatos, gatos callejeros, gatos de nadie... Deberías aprovechar en algo las flores de majagua... Lavarte el pelo, no sé...

A Noel este monólogo, el suyo frente a María, comienza a provocarle risa.

María se agarra el vientre crecido con las dos manos. Se da latigazos, sobre el vientre, con una de las flores de majagua. María nunca habla con los demás, tampoco sonríe, pero hoy secretea con el hijo que tiene dentro.

NOEL. Ayer me pregunté si querrías pasear conmigo. Me lo pregunté pero no te lo pregunté. ¿Sabes, mi china? Si estás ahí tirada, sin poder entrar a tu casa, debe ser por alguna razón. A nadie lo abandonan si no lo merece. Algo habrás hecho... Si estás ahí tirada no debes ser tan buena.

En la ciudad:

Pedro está levantado. Fuma.

Rebeca, en ropa de dormir, camina hasta él con una taza en la mano.

REBECA. Mira, Pedro, te hice un tilo.

PEDRO. No me digas Pedro.

REBECA. Cuidado, Alejandro, amor, que está caliente. ¡Oye, cuidado! ¡Te vas a quemar!

PEDRO. Está bien así.

REBECA. Hoy es el tilo, pero ayer te cortaste en un brazo y te diste cuenta porque yo te lo dije... ¿Sigues preocupado por el negocio?

PEDRO. Estoy mejor que nunca.

REBECA. No te creo. Sigues preocupado por las pérdidas.

PEDRO. ¿Qué pérdidas?

REBECA. ¡Las tuyas! ¡Todo lo que has perdido en un mes! Estamos a punto de morirnos de hambre y no dices nada.

PEDRO. ¿Estás pasando hambre?

REBECA. Hace dos días que no se come nada sólido en esta casa. Cortas el pan viejo como si fuese carne y no te importa... Creo que Noel está enfermo.

PEDRO. A lo mejor se muere.

REBECA. Está mal.

PEDRO. Tienes mi permiso para enterrarlo en el jardín.

REBECA. Hoy me hice las pruebas... Soy yo la que no puedo darte hijos.

PEDRO. ¡Qué bien!

REBECA. Pero te quiero mucho.

PEDRO. Sigue estando bien.

REBECA. ¿Quieres que me vaya de aquí?

PEDRO. Si es lo que quieres.

REBECA. ¿Quieres que me quede?

PEDRO. Quédate.

REBECA. Me siento extraña. Sé que tienes una amante, la cabaretera esa, y no me importa. ¿Sabes por qué no me importa?

PEDRO. Porque no te importa.

REBECA. No sé por qué, pero no me importa.

VI. La otra mitad

En el puente:

ISCARIÓN. Si tú no crees en ti, quién va a creer entonces. A mí, por ejemplo, me curaste la cabeza. Gracias a ti ya no pienso en vender traiciones.

JESÚS. No podré resucitar a un muerto ni parar a un inválido, ni hacer que un sordo escuche ni que un ciego vea la luz, pero para saltarme esos detalles te tengo a ti. Mi única virtud es la de ganar dinero con mi defecto... Toma, Iscarión; te guardé la mitad del pan.

ISCARIÓN. ¿Una mitad? Cómetelo entero. No tengo hambre.

JESÚS. Es para ti... ¿Tienes hijos, Iscarión? ¿Por qué nunca contestas las cosas que te pregunto? Y cuando contestas lo haces leyéndome pedazos del periódico. ¿Sabes, Iscarión? Aunque nadie me lo haya dicho, algo me dice que todo este cuento de venir a La Habana no es sólo por mi enfermedad. Me parece que mi padre vive aquí. Creo que es un tipo con mucha soberbia. Dice mi madre que no puedo contar con él... Mi madre quiere que volvamos al campo; dice que nunca más me pondrá a trabajar con los bueyes y que ella solita hará todo lo que haga falta. Me lo dijo muerta de risa. Lo de los bueyes no es tan malo. Es aburrido, claro, pero los bueyes hacen todo lo que uno les manda. ¡Si quieres que vayan para la derecha, van para la derecha! ¡Si los obligas a ir por la izquierda, por la izquierda! No tienen nada en esas cabezas tan grandes. ¿Y tú, Iscarión, cómo te ganas la vida? ¿Trabajas con bueyes?

ISCARIÓN. (*Palmeando el hombro de Jesús.*) Nos espera una propuesta interesante, gente que tiene mucho dinero y puede apostar. Los habaneros no te conocen y creen que pueden ganarte porque han perdido el olfato y una pizca de miedo al frío. No saben que tú eres el mejor.

En la ciudad:

Se encienden las luces rojas del cabaret. Alejandro (o Pedro) toca el pelo de Magda.

ALEJANDRO. ¿Estás sola?

MAGDA. Como si lo estuviera.

ALEJANDRO. ¿Hay alguien aquí?

MAGDA. Nadie va a saber que viniste. La única que está aquí es mi amiga.

ALEJANDRO. Confías mucho en la gente.

MAGDA. Si me he atrevido a confiar en ti creo que estoy preparada para confiar en cualquiera... Quiero que me respondas algo. ¿Cuánto te he costado realmente?

ALEJANDRO. Avísame si vas a empezar con tus ataques.

MAGDA. Cuando yo escuche cuánto te costé, cuánto me necesitas, cuánto has sentido conmigo y cuánto haces por mí, no tendré más remedio que ser fuerte. Todos los días salgo a la calle y entro a los peores barrios para ver si acabo de agarrar esa dichosa enfermedad.

ALEJANDRO. Hasta ahora, tres dólares. Uno cada vez que he tenido que pagar la habitación. Apuro tus orgasmos para que no me cobren por más de treinta minutos. ¿Tienes alguna queja?

MAGDA. A lo mejor, sin cobrarte... pero quédate un poco más. La mujer que está aquí es mi amiga, mi amiga de verdad, y está muy agradecida porque yo la recogí cuando todo el mundo le dio la espalda y la invité a vivir conmigo. Ahora no puede trabajar, pero en algún momento podrá hacerlo.

ALEJANDRO. Vendré en otro momento.

MAGDA. ¿Cuándo?

ALEJANDRO. Cuando tenga ganas.

MAGDA. ¡Pero si ella no va a decir nada!

Magda camina por la habitación. No sabe cómo decir lo que inevitablemente tendrá que decir.

MAGDA. (*A María.*) Lo siento... No puedes quedarte aquí. No se trata de dinero. Siempre he sabido que vas a pagarme todo esto cuando puedas, pero ahora ni siquiera el tema es el dinero. Lo siento... Lo siento mucho. ¡Necesito privacidad! No puedes quedarte conmigo. ¡Tú tienes la culpa de todo lo que me está pasando! ¡Él se fue por tu culpa! ¿Puedes entender eso? ¡Tú lo espantaste con tu mala suerte! ¡Tiene miedo de que sueltes la lengua porque él te sacó de su jardín! ¡Vete! ¡Vete para un hospital y déjame vivir!

VII. Monedas

Oscuridad en el puente. Se alumbran con antorchas. Las mujeres aplauden y alborotan alrededor de Jesús.

Iscarión muestra un alambre muy largo.

Jesús, a punto de introducirse el alambre en el brazo.

Los Apostadores 1 y 2 observan atentamente.

Apostador 1, podría tratarse del viejo Noel.

Pedro tranquilamente sería el Apostador 2.

APOSTADOR 1. ¡Eso lo hace cualquiera!

ISCARIÓN. Mi viejo, ¿usted lo haría?

APOSTADOR 1. Claro que sí.



ISCARIÓN. (*Le tiembla la voz.*) ¡Apuesto cien monedas a que ninguno de los presentes se atraviesa la mano con este alambre! ¡Apuesto todo lo que tengo a que nadie se mete este alambre entre los músculos! (*Se acerca a Jesús.*) Mira, Jesús, aquel hombre fuerte que está allí, sin camisa, (*Señala a Pedro.*) es tu contrincante. Ese pobre diablo sólo está acostumbrado a hacer fuerza como un mulo.

MUJER 1. (*Con aires de locutora radial.*) ¡Buenas noches, señoras, señores! ¡Incluso, buenas noches a los señores que nunca tratan bien a las damas! A esos quiero advertirles que las damas ahora ya no sienten ni padecen, pero eso ya no... ¡Es increíble! ¡No me duele! (*Mira a Pedro.*) No me importas... Bueno, seguimos con lo que nos ocupa en la noche de hoy. Lo esencial en esta competencia es el alambre capaz de entrar en las pieles de estos dos hombres. (*Al Apostador 2.*) ¿Cuánto pone en juego usted, señor, el que está sin camisa?

Jesús y el Apostador 2 van al centro. María, feliz, arroja un billete de cien pesos a los pies de Jesús. El alambre tiembla en las manos de Iscarión.

MUJER 1. El alambre primero debe abrir un hueco en la piel. Luego el alambre traspasará ese punto, desgarrando los bordes de la piel. Que salga la sangre. Nada de fatiguitas ni mareos.

Iscarión le da el alambre a Jesús. Jesús sonríe y abraza a Iscarión.

JESÚS. (*En un susurro, a Iscarión.*) ¿Me lo meto por el centro del brazo, por aquí, por donde están las venas?

ISCARIÓN. Hazlo como mejor te parezca. Lo has hecho otras veces, ¿no?

JESÚS. Parecido. Tú eres el que sabe, Iscarión. Siempre me enseñas cosas interesantes. ¿Crees que es mejor si el alambre me entra por la mano?

Iscarión señala el brazo de Jesús, a nivel de la flexura del codo.

MUJER 1. ¡Ya lo tenemos, señores, dentro del brazo de Jesús! ¡Piensen en este alambre separando los huesos del brazo! ¡Miren cómo este joven pasa el alambre de un lado a otro!

Jesús se saca el alambre del brazo y así, lleno de sangre, se lo alcanza a Mujer 1, que a su vez se lo entrega al Apostador 2. El Apostador 2 quiere introducirse el alambre en el brazo, pero no se atreve. Mujer 1 insiste con el alambre. Apostador 2 tiene cierta dificultad para sostenerse en pie, aunque trata de ocultarlo. Después de un breve tambaleo, el Apostador 2 se retira de la competencia.

MUJER 1. ¡Señores, recojan sus apuestas! ¡Haaa ganaaaaaadoooooo Jessúúúússs! ¡El otro contrincante ha decidido retirarse antes de probar el alambre él mismo! ¡Hagan juego, señores!

Apostador 2 le da el dinero a Iscarión. María corre hasta su hijo y comienza a vendarle la mano.

JESÚS. ¡Acércate, Iscarión! ¡Dime cuánto dieron estos por lo del alambre!

ISCARIÓN. Pagarán al final de la competencia. Uno de ellos se ocupa de llevar las cuentas. Tranquilo. Todo saldrá a pedir de boca. ¿Estás bien? ¿Sí, verdad? Verás que ese brazo te queda como nuevo.

JESÚS. ¿Ya podemos irnos?

MARÍA. Nada de eso, hijo. Estás haciendo historia. Eres el mejor, y no hay nadie que pueda ganarte. Siempre has sido diferente. No te preocupes, que ya hablé con nuestro amigo Iscarión. Dice él que saldrás muy bien con todo esto y que ese dinero lo podremos usar para lo que más falta nos haga. Con eso tiraremos en La Habana unos cuantos meses.

Los apostadores traen dos tanques con agua que hierve. El humo sale de los tanques.

MUJER 1. Ahora los dos contrincantes deben sumergirse en esta agua que hierve al carbón desde hace seis horas. ¿Lo soportará el joven Jesús? ¿Se retirará nuevamente su contrincante? ¿Darán ellos una prueba de valor?

Las mujeres se deshacen en apuestas. Jesús y su rival entran a los tanques. Silencio. El Apostador 1 da pequeños saltos en el tanque.

ISCARIÓN. (Lanza un billete a los pies del contrincante de Jesús.) ¡Yo le voy a él!

JESÚS. (Decepcionado.) ¿Qué haces, Iscarión? ¿Por qué a él? ¿Ya no crees en mí? Apuesta a mi favor. Nunca, para que lo sepas, nunca te voy a fallar.

ISCARIÓN. ¿Estás seguro?

Iscarión recoge el billete y lo pone a los pies de Jesús. María también le apuesta a Jesús. Sólo la Mujer 1 le apuesta al contrincante de Jesús.

MUJER 1. (Se siente observada por Jesús.) Lo siento, pero sé que él es muy bueno en esto.

Jesús sonríe, orgulloso, y se sumerge en el agua caliente.

MUJER 1. ¡Cinco, seis, siete, ocho...! ¡Creo que están comenzando a sentir el vapor! ¿Pero qué ven mis ojos? ¡Son dos hombres, señores! ¡Dos hombres que no tienen miedo! ¡Uno de los apostadores se nota inquieto! ¡Parece que va a salir del agua! ¡Parece que no puede soportar el calor! ¡Todavía resiste! ¡Resisten nuestros hombres!

MARÍA. (Que apenas puede acercarse al borde del tanque, por el vapor.) Vamos, hijo, demuéstrales quién eres.

El Apostador 1, casi desmayado, intenta salir del agua.

MUJER 1. ¿Sale? ¿Sale del agua? ¡Uno de los apostadores se rinde, señores! ¡No ha podido soportar las quemaduras y sale del agua! ¡Sus compañeros lo ayudan y lo envuelven en una manta! ¡Haaa gaannaaaadooooo el jooovennnn Jeeeeeesssúúúss!

JESÚS. (Se sumerge y juega en el agua.) Estoy aquí, requetesalpizando sin protestar, (Saluda, de lejos, a Iscarión.) y todo para ganar un poco de dinero sin robarle nada a nadie, sin engañar a los demás con falsos milagros. Déjame disfrutar de este verano artificial, sumergido en una caldera. ¡Mírame, Iscarión! ¡Te lo prometí! Me sumerjo, chapoteo, y espero a que mi amigo Iscarión venga a darme la parte buena. ¡Cóbrales, Iscarión! ¡Cóbrales por ti y por mí! ¡Enseñales que me he hecho invencible porque tú me enseñaste! ¡Yo ejecuto y tú piensas! ¡Somos el dúo perfecto! ¡Iscarión y Jesús! ¡Jesús y su maestro Iscarión!

APOSTADOR 2. (Señalando a Jesús.) ¡Esos dos hicieron trampa! ¡Son estafadores de primera línea! ¡Yo, lo que soy yo, quiero mi dinero!

JESÚS. ¿Qué mierda les pasa a esos, Iscarión? ¿Por qué me gritan esas cosas? (Continúa chapoteando dentro del agua caliente.)

Iscarión se aleja, lentamente. Consigue llevarse el dinero.

JESÚS. Ahora que somos socios, Iscarión, tengo que confesarte una cosa. Anoche, cuando te quedaste dormido, abrí el jolonguito ese que siempre llevas encima, el jolonguito de las traiciones, ¿no es así como le dices tú? Abrí tu jolonguito y saqué tu libreta de apuntes. Has escrito cosas muy buenas, Iscarión. Parece que tu oficio ilumina mucho la mente. ¡Sabes tantas cosas de la vida, del alma, de la gente que sufre! Hasta me aprendí un trozo del poema que escribiste. ¿Es un poema, verdad? (Iscarión ha conseguido alejarse. Jesús vuelve a zambullirse, lleno de felicidad.) Me aprendí el poema. ¡Tu poema, Iscarión! ¡Se lo dedicaste a alguna de esas mujeres? ¡Zorrito! Decía algo más o menos así... *Nunca supe si lo más correcto sería...* Espera, espera... *Nunca supe si darte de beber o prolongar la agonía.* Eso, Iscarión: *nunca supe si darte de beber o prolongar la agonía.* Después decía... *Tu sangre se trastoca.* Eso, eso es lo que venía. *Tu sangre se trastoca y tu cuerpo tiene un sabor amargo. Pan de tu cuerpo y repudio a lo malsano.* No me gusta que hables del pan en un poema tan bonito. (Como un quejido.) ¡Ay!

MARÍA. (Acercándose.) ¿Qué?

JESÚS. No sé. ¡Ay!

Jesús hace unos sonidos extraños, algo parecido a un lamento, quejidos que su voz apenas es capaz de esbozar. María le pasa la mano por el pelo, asombrada.

MARÍA. ¿Qué tienes, Jesús? ¿Por qué armas esa bulla? No hagas papelazos.

JESÚS. *(A pesar de sus quejidos, intenta seguir con el poema.)* Me sentí vulgar... ¡Ay!... Me sentí vulgar con tantos números y sólo pude copiar tus oraciones... ¡Ay!...

ISCARIÓN. *(Escondido en el monte.)* Me sentí vulgar con tantos números y sólo pude copiar tus oraciones, la exacta suma de los días y las noches. Pero mis pies reventaban en el polvo. De mi boca no salió ni una sola de las mejores palabras. En mi pecho una antigua respiración agitada, casi tan agónica como el cansancio. Pero tú flotabas. Pero tú, Jesús, es del carajo pero tú flotabas.

Los apostadores caminan hacia Jesús y apartan a María, que no ofrece resistencia.

Jesús intenta salir del tanque y cae al suelo. Los apostadores lo sujetan por las axilas y lo arrastran hasta un lugar seco.

APOSTADOR 1. ¿Cómo dijiste que te llamabas?

Apostador 2 le da una bofetada a Jesús; luego pasa su dedo índice por la piel de Jesús y comprueba la textura, uniendo el índice con el pulgar.

APOSTADOR 2. ¿Te untaste alguna grasa en el cuerpo? ¿Cómo es que soportaste tanto dentro del agua caliente?

JESÚS. Dice mi amigo Iscarión que a lo mejor el dolor no existe y sólo es un invento de los hombres. Tal vez... *(Respira con dificultad.)* Tal vez el calor de esta agua se parezca a las fiebres que siempre agotan a mi madre. Eso es lo que dice mi madre, que la fiebre provoca este sueño pesado y algo así como un caer de piernas flojas. Puede que el frío se parezca al color metálico de un alambre.

APOSTADOR 1. ¡Deja de hablar sandeces y dinos qué te untaste en la piel! ¿Me lo dices, o quieres que te obligue?

APOSTADOR 2. Tu amigote ya se fue. A esta hora debe andar corriendo con el dinero encima. Será más fácil si hablas.

Jesús está prácticamente desplomado, aun cuando ellos lo sostienen por las axilas. María y las otras mujeres quisieran llorar, pero sus lágrimas no salen.

APOSTADOR 1. ¡Dinos algo, asqueroso! ¡Habla o te reviento las ampollas a machetazos! ¿Qué truco usaron?

Apostador 2 apuñala a Jesús. Lo deja caer. Salen los apostadores. Apostador 1 saca una botella de aguardiente.

VIII. Reflejos

Penumbra. María mira cómo por el torso desnudo de su hijo brota la sangre.

Jesús aprieta los ojos.

MARÍA. *(No tan asustada.)* ¿Qué te pasa, Jesús? Vamos, que no es para tanto. ¿Qué, Jesús?

JESÚS. Tengo algo aquí. Creo que duele. Duele. Me duele. *(Las mujeres rodean a Jesús.)* Duele.

Las mujeres se acercan un poco más y, como autómatas, comienzan a imitar a Jesús.

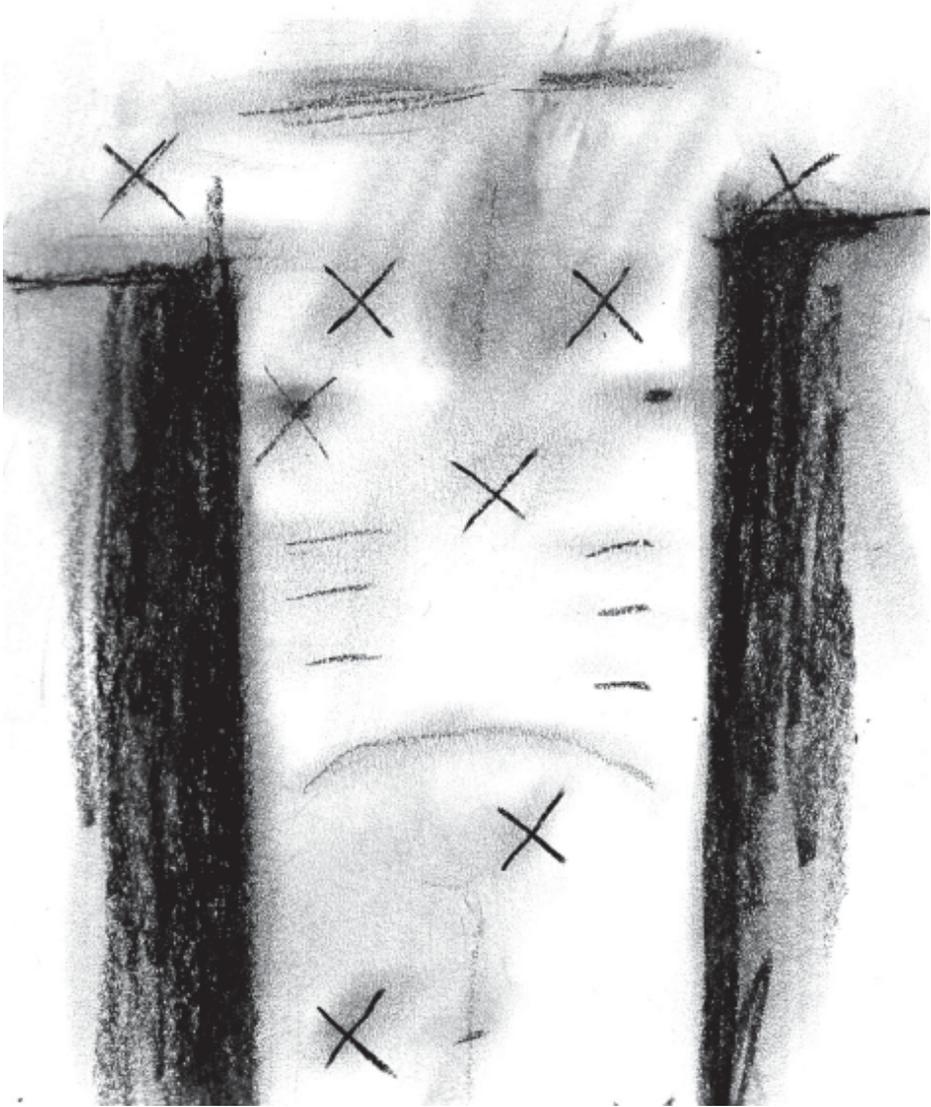
MUJER 1. *(Con cierta burla en los ojos.)* Duele aquí. Creo que duele aquí.

Por primera vez Jesús advierte que tiene una herida en el torso. Se toca la herida y las mujeres también hunden sus dedos en la carne abierta de Jesús. Jesús se arrastra con dificultad, intentando escapar del contacto, y ellas se arrastran con la misma lentitud.

MUJER 2. *(Toma notas, mirando a Jesús.)* Jadear hasta que la saliva escape de la boca. Cerrar los ojos. Dejar caer los brazos, sin fuerzas. Quejarse un poco, pero no tanto. Quejarse sin gritaría. No llorar. No maldecir.

Jesús queda inmóvil.

MUJER 1. *(A Jesús.)* ¿Ya? ¿Eso era todo? ¿Ya te calmaste?



MUJER 2. ¿No vas a sufrir un poco más para que podamos verte? Todavía no he aprendido a quejarme como tú lo haces.

MUJER 1. Vamos, Jesús; no te canses. Enséñanos cómo era esa parte, la del dolor con muecas en la cara.

MUJER 2. ¡Adelante, hombre! Dichoso tú que puedes. El reflejo del dolor significa estar vivo.

MUJER 1. ¿Hicimos todo esto por ti, te hicimos famoso y ahora te niegas a enseñarnos?

Jesús deja de respirar.

MUJER 1. ¡O tú nos enseñas, o yo me quito el nombre!

Oscuridad en el puente.

En la ciudad:

Se encienden las luces de la ciudad. Gran algarabía. Casi una fiesta.

Iscarión y los apostadores beben, a pico de botella, sentados en el cabaret. Si una botella cae al suelo y se rompe ellos tienen otra que pueda remplazarla. Se reparten el dinero. El viejo Noel envuelve el dinero que le corresponde en una piel de gato.

Pedro, ahora Alejandro, dobla un billete y se rasca el oído. Rebeca, borracha, camina sin zapatos por encima de los vidrios. Con saliva, Rebeca se pega billetes en la ropa.

Magda baila para ellos, pero es evidente que ni siquiera puede sentir el ritmo de la música. Baila, desinteresadamente, algo que no tiene relación con la música que se escucha.

María se dirige al jardín. Lleva gafas de sol. Pone una sombrilla de playa y una silla reclinable bajo el árbol de majagua. Se acuesta bajo el árbol de majagua.

Iscarión recorta algunos anuncios de un periódico.

APOSTADOR 1. Nunca quise que las cosas llegaran hasta ese punto. ¿Qué fue eso que le clavaste? La oscuridad no me dejó ver.

APOSTADOR 2. No preguntes lo que sabes.

APOSTADOR 1. (*A Iscarión.*) Tú que lo conociste mejor, que sabes más de él, ¿crees que nos hizo trampa? No sé... era un tipo raro.

Iscarión no responde.

APOSTADOR 2. A mí lo que me preocupa es que ese infeliz se quejó. Se lo juro, juro que yo le vi un gesto muy raro, como una mueca, chico... como una mueca de dolor. Y ahora que me acuerdo, no usó para defenderse ni una sola mano.

ISCARIÓN. (*Leyendo un recorte de periódico.*) Por el túnel de la Bahía sólo dejarán pasar a los que se quejen de algún padecimiento. La bandera izada a media asta. El cañonazo de las nueve ha sido cancelado hasta que alguien sienta, al menos, un atisbo de dolor.

Magda, como parte de su baile, apaga todas las luces. Queda una vela encendida y Magda apaga el fuego con sus propias manos. Oscuridad que cae, lenta, sobre Iscarión y los Apostadores.

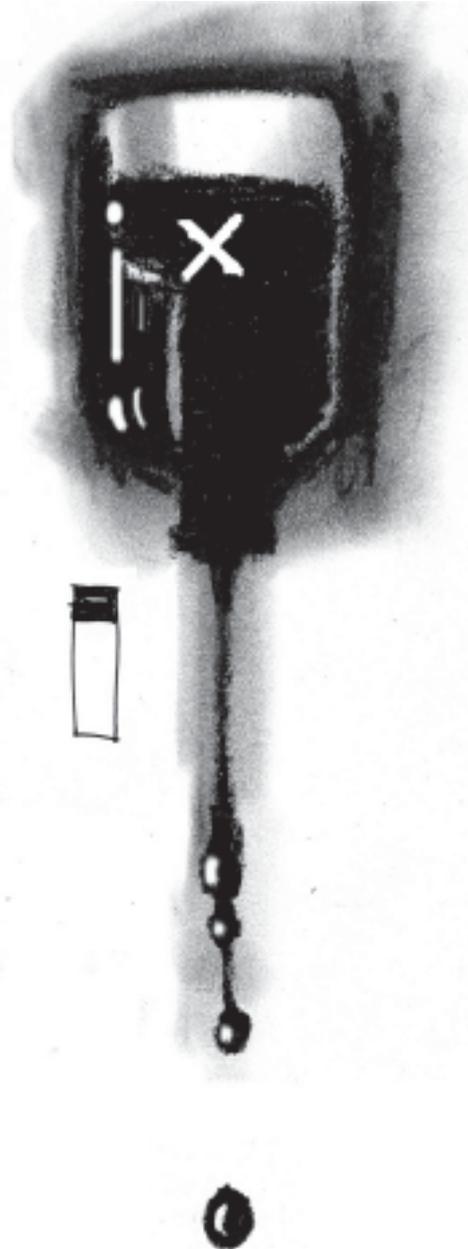
NOTA _____

También en este lado de la ciudad ha comenzado la epidemia. Es La Habana.

A lo lejos, un mar que me da asco.

Ni siquiera tengo ganas de escribir que ha comenzado una epidemia.

...2006



Oficio de la crítica

■ Para que no se apaguen los sueños

Los días 15 y 16 de este octubre, Teatro Tuyo de Las Tunas, nos regaló en el XI Festival de Teatro de Camagüey la obra *Parque de sueños*, que dirigida y escrita por Ernesto Parra Barroto nos divirtió e hizo reflexionar. Fundado el 15 de enero de 1999, el grupo ya fue galardonado por esta obra en otros festivales nacionales como Sin Fronteras 2006, de Ciego de Ávila, y Huella Teatral 2006, de Las Tunas, donde obtuvo premios de diseño y puesta en escena.

Puchunga, Palillo, Revoltosa y Pedacito son cuatro clowns, barrenderos de profesión que, valiéndose del juego de variedades, de la sutileza y expresividad del gesto, protagonizan esta historia. Un ¿objeto? indescifrable aparece en el parque donde trabajan y además viven, y les abre la puerta a un mundo en el que pueden hacer realidad su sueño de ser artistas. Entonces, ¡illega el circo!, y los malabares, el baile y la acrobacia como recursos de expresión, son algunos de los detonantes de un espectáculo lleno de magia.

Los protagonistas logran que la diversión y la alegría no se queden en la escena, seducen a toda la concurrencia, en especial a los pequeños y es que no sólo ellos disfrutan y participan de sus juegos, hasta los más mayorcitos tienen la oportunidad de probar sus facultades de camarógrafos, de acróbatas: nos invitan a recordar haciéndonos partícipes y cómplices de sus ilusiones.

El vestuario, la diversidad sonora y todo el colorido permite al espectador adentrarse en este mundo, sentirlo, palparlo. Los efectos de sonido nos ayudan a descifrar cada gesto y la música, de diversos géneros y vertientes aunque grabada, nos posibilita reconocer cada emoción, cada situación. Los presentes tienen la oportunidad de convertirse en

equilibristas, malabaristas y en todo lo que sean capaces de desear.

Mediante el lenguaje extraverbal nos contagian con su alegría, haciéndonos reír y disfrutar de esas pequeñas cosas que hasta nos dan nostalgia porque son del corazón.

Va llegando el fin del sueño, la amarga realidad se hace nuevamente visible, mas todo se paraliza: algo ha cambiado, nuestros amigos descubren que no es imposible acariciar las utopías, que sólo deben dejar que su imaginación vuele por recónditos lugares. En el festival esta propuesta fue, sin dudas, uno de los espectáculos que el público más saboreó por atrevida, divertida y sobre todo, de una ternura implacable.

Teatro Tuyo no volvió a Las Tunas con las manos vacías, el Jurado Central de Camagüey le otorgó en la categoría de Teatro para Niños y Jóvenes premio por texto y puesta en escena, por la actuación masculina recibió el galardón Yurisnel Pompa Rojas con su personaje Pedacito y

Yaneidis Echevarría Gómez fue laureada con mención por su desempeño en el rol de Puchunga. En la misma categoría la Asociación Hermanos Saíz (AHS) galardonó a su director Ernesto Parra entregándole premio de puesta en escena y Yurisnel Pompa se alzó nuevamente con mención en actuación masculina, así como fue otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) el premio Florencio Escudero.

En la última función de la obra durante el festival, al ocurrir un desperfecto técnico en el teatro, los actores y el director nos dieron toda una lección conmovedora, exhortándonos a luchar y a no permitir jamás que nada apague nuestros sueños. Entonces muchos de los presentes no salimos vacíos de la sala, sino repletos de ilusiones, con la esperanza viva y refulgente, ávidos de sueños, con nuevos bríos y fuerzas para aferrarnos a ellos y hacerlos realidad.

Marielvis Calzada Torres



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

■ La golosina de la Martina

En la escena cubana actual hablar de Los Cuenteros deviene sinónimo de auténtico apego a lo más genuino de nuestras tradiciones populares. Certeza esta que puede comprobar, una vez más, luego de la exitosa incursión del colectivo ariguanabense en la oncenava edición del Festival de Teatro de Camagüey. Allí —luego del revuelo causado dos años antes con *Romelio y Juliana*—, los discípulos de Félix Dardo volvieron a agasajarnos con un montaje pleno de chispa y picardía, capaz de hacer las delicias de los espectadores sin distinción de edades. *El barrio de la Martina* fue el texto escogido en esta ocasión. Como su título revela se trata de una versión realizada por el líder del colectivo a *La cucarachita Martina* del maestro Abelardo Estorino y que a su vez parte del conocido cuento homónimo.

La cucarachita Martina es uno de esos relatos populares dirigidos a los niños cuyos fines didácticos y aleccionadores son palpables. El cortejo, el estudio de los pretendientes con el objetivo de hacer una buena elección matrimonial, la función de la mujer dentro del matrimonio en ese entonces, la obediencia debida entre los cónyuges en aras de alcanzar la anhelada armonía, no sólo se explicitan con apreciable nitidez sino que constituyen los puntos de ataque de que se vale la fábula. Sin embargo, la versión de Dardo apunta mucho más hacia la recontextualización de la historia en medio de un entorno barriero y a la recreación costumbrista de la realidad a partir de recursos y técnicas propios del sainete.

Dardo, como otro cuentero mayor, tiene a su favor el hecho de que en el original los personajes y las situaciones también pertenecen a un entorno popular e incluso humilde.



Echando mano a estos aspectos coincidentes, o tal vez a causa de ellos, se decide a rescribir una historia conocida hasta la saciedad. Debido a esto la capacidad de sorpresa proveniente de la intriga resulta nula y la posibilidad de sostener la atención de los espectadores a partir de la dependencia del acontecer es casi inexistente. ¿Cuáles son entonces sus asideros? Lo cierto es que Dardo da en el blanco al inclinarse por la utilización de recursos propios de la tradición vernácula cuya probada eficacia se puso, una vez más, de manifiesto en *El barrio de la Martina*. El choteo, la parodia, la ruptura sistemática de lo serio por lo cómico, los constantes guiños o «morcillas», las salidas inesperadas, los chascarrillos... son sus ardidés y ellos terminan siendo la columna vertebral del montaje.

Esa vocación vernácula incide decisivamente en el hecho de que el texto lingüístico sea complementado activa y armónicamente por el texto espectacular. En otras palabras que los comentarios y aportaciones que brotan, muchas veces de improviso, desde las tablas, actúan dinámica y decisivamente sobre el espectador. Tales añadidos contribuyen notablemente a la conformación de

un discurso paralelo que en ocasiones es mucho más atendido y mejor acogido que el propio eje de la trama. Precisamente aquí estriba uno de los puntos polémicos del montaje y que, a mi juicio, lejos de ser un defecto, es una de sus virtudes más sólidas. Sucede que, sin abandonar las pautas del original, *El barrio...* insiste en sostener un diálogo con el espectador adulto. Intercambio que se verifica a partir de una sucesión de citas a la cinematografía, la telenovela, la música e incluso la intención satírica palpable en la recreación de arquetipos y muy en especial del contexto donde estos últimos se desenvuelven.

La plasmación del barrio con sus personajes y situaciones, planteadas desde una óptica humorística, es otro de los pilares del montaje. No por casualidad el título le otorga precisamente a este entorno el protagonismo. Esa es la intención expresa y manifiesta de sus hacedores. Es por eso que algunos personajes tradicionalmente episódicos pasan —sin perder tal condición— a ocupar un rol de mayor importancia que en la saga original. Nuestra manera de relacionarnos, esa costumbre

inveterada de hacer públicas las más secretas intimidades y la vocación por la risa aun en medio de las mayores desgracias, son evidenciadas en una puesta que juega con el melodrama y se vale de los recursos propios del sainete para elaborar un discurso en el cual lo que sucede se subordina, en orden de importancia, al modo jugueteón y travieso con que es asumida la representación.

Dardo confecciona un espectáculo que resulta un bien hilvanado pastiche y que va haciendo un sabroso recorrido por ritmos, géneros musicales y leyendas nacionales como Cecilia Valdés, la guaracha, el chachachá, la seguidilla, la conga, el rock o el son, por sólo citar algunos. Todo ello utilizado con una clara intención paródica capaz de provocar la hilaridad colectiva. A esto se une el irónico regodeo en clichés que nos acompañan tanto en los diferentes comportamientos cotidianos como en el reflejo «artístico» de estos. Según dijera Umberto Eco, esta abundancia permite que «los clichés hablen entre sí». Esa es la razón de su sincronizado funcionamiento, pues *El barrio...* se articula como una suerte de antología musical deliberadamente errática, pero capaz de imponerse incluso a la voluntad de sus creadores y de dialogar de un modo expedito con la platea.

No hay duda de que la banda sonora fraguada por Iván Domínguez descolla como uno de los puntos fuertes del montaje, capaz de convertirse en mecanismo comunicativo de singular eficacia e incluso de desplazar por momentos el propio entramado del centro de interés del auditorio.

Gracias al ritmo trepidante, la inteligente utilización de certeros referentes populares, la inclinación por la parodia, el marcado carácter costumbrista, la acertada manipulación de las figuras o el juego dinámico y sorpresivo que en todo momento sostienen los actores, la puesta en escena consigue atrapar a un público amplio y disímil. El hecho de pulsar certeramente las cuerdas de la sensibilidad colectiva y la

sabiduría a la hora de emplear ganchos o tretas termina siendo la piedra angular del espectáculo.

Del equipo de colaboradores con que contó el director merece destacarse a Julio Capote quien fungió como coreógrafo. Tratándose, como es el caso, de un musical, la labor de Capote jugó un rol de singular importancia, máxime por la complejidad que tal función debe afrontar a la hora de enfrentarse al teatro de figuras. A pesar de tales retos su faena contribuyó notablemente a dotar a *El barrio...* tanto del clima festivo como del vertiginoso dinamismo que terminan por erigirse en marca de agua del montaje. De los diseños de escenografía y muñecos de Jorge Lucas y Guillermo Sánchez no puedo decir que se distinguen por su originalidad, pero sí que guardan estrecha relación con esa propensión a citar y jugar constantemente con la memoria del espectador. Por otra parte su funcionalidad, así como la capacidad para brindar soluciones a las dificultades que plantea el montaje, son innegables. Las luces del propio Dardo cumplen con corrección la función esencial a ellas asignada.

En el rubro de las actuaciones las palmas se las lleva Malawy Capote. La experimentada titiritera vuelve a dar muestras de pericia en la manipulación, lo cual combinado con la gracia y el encanto que la caracterizan arroja reconfortantes dividendos. Capote ha calado hondo en la gestualidad y psicología de esta índole de personajes con profundas raíces populares e incluso barrioterías. Esto le permite realizar una atinada selección y estilización de los modelos de conducta, el tono de la voz, inflexiones, giros idiomáticos, posturas y código ético predominante, entre otros aspectos. Raúl Mederos, a pesar de desempeñarse en un rol secundario, impacta a los espectadores gracias a una faena en la cual la atención a los detalles, el ingenio y la simpatía son sus mejores armas. Mederos encuentra en el peculiar andar del Gallo junto a su no menos llamativa proyección, los puntos de apoyo imprescindibles para conformar una creación de apreciables valores. Jean Carlos resulta una buena

contraparte para Malawy Capote. El actor captó y transmitió con seguridad y precisión el perfil psicológico de un personaje clave en la historia. Graciela González construye otra criatura cuya huella y aceptación por el auditorio son significativas. La gracia natural que la acompaña, el trazado humorístico de esta suerte de *alter ego* de Martina y la habilidad en la manipulación son los puntos fuertes de su desempeño. Fernando López y Gilberto Perdomo contribuyen, gracias a un trabajo de buen nivel, a sostener el clima festivo que reina en la representación. Otro tanto sucede con el resto del elenco en el que se incluyen Arelis Monzón, José Luis Romero, Rogelio Perdomo y Edith Ibarra. Todos ellos realizan una faena signada por la cohesión y el inteligente manejo de referentes reales, muy cercanos a los receptores, que son tratados con una extraña mezcla que combina la sátira y el cariño.

Félix Dardo y Los Cuenteros retuvieron la difícil condición de animadores del festival camagüeyano. Digo esto porque la suya fue no sólo una propuesta que acaparó una fértil cosecha de lauros sino también porque supieron atraer la atención de un público amplio cuya gama de edades es realmente extensa. Este diálogo fecundo y nutricional no se desarrolla en virtud de gratuidades ni concesiones. *El barrio de la Martina* resulta un espectáculo que recurre a mecanismos probados por una tradición espléndida, pero paradójicamente agonizante que ha calado hondo en los gustos y la sensibilidad del cubano. Esa es una de las razones principales de su éxito, la otra reside en el apreciable oficio de los actores, el carisma, la gracia personal de varios de ellos, junto al ingenio y sentido del humor de su líder. Con tales herramientas Los Cuenteros construyeron una golosina capaz de derribar compartimentos estancos y demostrar cómo la asunción del teatro como un juego en el cual prima el interés por entretener, en el sentido brechtiano del término, arroja excelentes dividendos.

Oswaldo Cano

■ **De caramelo: en su poética del juego y la alegría**

El grupo de Guiñol de Remedios Rabindranath Tagore cumplirá el próximo 5 de septiembre de 2007, cuarenta años, durante los cuales ha navegado por los mares del teatro cubano para niños bajo la certera capitanía del dramaturgo, poeta y director artístico Fidel Galbán. De su auge en los últimos tiempos dan fe su participación en las tres últimas ediciones del Festival de Camagüey (en la cita de 2004 obtuvo, entre otros, el premio de puesta en escena con *Una manzana fuera de cuento*) y su presencia incipiente, pero firme, en la programación televisiva territorial, primero, y luego en la nacional.

De caramelo, especie de canción emblemática, identificadora del grupo desde quizás sus momentos fundacionales, es el tema y el nombre del espacio televisivo; *De caramelo* fue el título de la obra con la cual compitieron en la reciente cita del certamen camagüeyano. Cuando acudí a su primera presentación en la sala del Guiñol de la ciudad agramontina, no fue poca recompensa presenciar cómo el público infantil conocía y coreaba la canción y respaldaba con seguridad los juegos propuestos, de forma rápida y fácil, como algo ya sabido. Esto certifica que a pesar de lo reciente de su presencia en la pequeña pantalla y de la poca promoción con que en ella cuentan, los remedianos ya están haciendo competencia en buena lid a producciones serializadas (del tipo *Power Rangers*) que a pesar de sus escasos valores artísticos saben manipular resortes que las hacen muy populares entre nuestros niños. Por eso no bastaron las seis funciones establecidas en el programa del

festival; el público demandó más y el Guiñol de Remedios respondió generosamente presentándose en otros espacios colaterales.

De caramelo es una puesta «divertida, ágil y dinámica»,¹ como todas las de este grupo. La energía actoral y la desbordante alegría que el elenco despliega, no faltan ni en las más humildes funciones de calle u ocasionales, donde se haya contado con ellos. También los caracteriza el hacer un teatro musical donde cada actor canta, baila o toca algún instrumento, además de actuar y animar títeres. A pesar de autodenominarse Guiñol, en el Grupo de Galbán el títere es un complemento, no es el ente protagónico; este rol le corresponde al actor en la aspiración de lograr lo que el director llama «un arte integral», hecho por teatristas completos.² No obstante se puede apreciar sabiduría en la utilización de los muñecos y su escenografía: Espantajo es una gran cabeza parlante y en él están muy bien coordinados los movimientos de la boca en la gracia expresiva de sus parloteos, la dirección de la mirada y la interacción con la presencia en vivo de los actores. Su cuerpo es una especie de traje cuadrado enorme con bolsillos, que constituye en realidad el retablo donde el Caracol y la Paloma (marotes) dirán sus poemas y que servirá de apoyo a los artistas en sus canciones y juegos.

Dicho retablo es de líneas y colores menos llamativos que el vestuario de actores y títeres, lo cual permite el destaque de los mismos y del resto de los objetos escénicos, como las sombrillas. Por otra parte el decir del verso es impecable y

natural, más poético en los pasajes de los títeres; completamente funcional y de tono contemporáneo en el resto del espectáculo. Esta es una prueba fehaciente de cómo se le puede sacar partido al buen decir métrico tanto en el disfrute de su eufonía y musicalidad como en sus grandes potencialidades para el humor. Verso y aburrimento no tienen que ser sinónimos. Por cierto, ya en su comentario acerca de *Una manzana...* Amado del Pino se refirió a lo orgánico de la versificación en la obra y a esta dicotomía «Siglo de Oro-callejón villaclareño», que le hacía preguntarse con agudeza: «¿Lope o Chinito?».³

Volviendo a *De caramelo*: es, pues, un «divertimiento musical para niños», un programa de variedades donde todas las canciones, poemas con títeres, coreografías y juegos con el público son originales del grupo; en específico de Fidel Galbán, en colaboración con Norberto Guerra. Al final una pequeña obra humorístico-costumbrista titulada simplemente *Tina y Fina* cierra el espectáculo. Esta obra también se debe a la autoría de Galbán, pero nunca ha sido transcrita sobre papel, sino que se conserva en la memoria del colectivo. Es una historia entre vecinas de patio colindante, cordel por medio y bateas cercanas, que se enemistan y acusan mutuamente de las pérdidas y desapariciones de sus pertenencias. Esto se debe en realidad a la acción delictiva de Guapi, quien será a la postre cogida *in fraganti* por el vigilante del barrio, cuyo máximo objetivo es restablecer la armonía entre Tina y Fina, pues conoce bien la nobleza de ambas. Un acierto fundamental es que Guapi (Daily

Torres), a pesar de provocar con su jerga, gestualidad y pillerías, la hilaridad del público, no se gane como personaje las simpatías de este, algo que suele ocurrir tan frecuentemente en las obras de «guapos», pues tanto el texto como la fuerte presencia escénica y buen manejo del humor de Jorge Luis Rojas en el papel del vigilante, establecen el balance adecuado. Al final todos se alegran de la amistad restablecida entre las suspicaces pero simpáticas vecinas Tina (Yudith Martín) y Fina (Yeisy Pérez).

Según el veterano director del grupo, *De caramelo* tiene una línea musical de espectáculo de variedades organizado siguiendo las pautas de nuestro teatro vernáculo, especialmente del Alhambra. En este sentido vale recordar las citas de dos frases musicales populares, dentro de la banda sonora original de la puesta: «Cabo de la guardia» y «Quítate de la acera». Y aunque no pueda contar con la maquinaria de tramoya que poseían los espectáculos alhambrescos, sí trata de evocarla en el ambiente de magia de los juegos bajo la lluvia, lograda con una técnica mecánica criolla para provocar pompas de espuma iridiscente que caen como un aguacero de fantasía sobre las muchachas que cantan, bailan y sueñan bajo sombrillas. Lo que sí pretende evitar a toda costa es el encasillamiento del actor en un personaje determinado, o crear jerarquías protagónicas «de plantilla». Es indudable que Galbán sabe situar a sus actores en diversos roles, donde puedan dar lo mejor de sí, independientemente de su experiencia actoral o características personales.

No creo que valga la pena discutir la obviedad de la menor complejidad dramática de esta puesta en relación con la muy premiada *Una manzana fuera de cuento*, que es una obra mayor del repertorio, al igual que *Cuentos de la abuela Cachiporra*, *El gato simple* o *El viaje de Tin*. Sólo he tratado de tomarla como un pretexto para destacar las constantes, singularidades y valores que distinguen a este

colectivo teatral, uno de los más antiguos, prestigiosos y estables con que cuenta nuestro teatro, y anticipar así una felicitación por sus ya casi cuarenta años de labor ininterrumpida en la escena cubana para niños y jóvenes.

Carmen Sotolongo Valiño

NOTAS _____

- 1 Tomo los calificativos que aplica Bárbara Oviedo en «Una manzana necesaria», en *tablas* 4/04.
- 2 Rodolfo de Puzo: «De Remedios, el teatro en festival», en *Gestus* n. 3, octubre de 2006, p. 10 (boletín del Festival Nacional de Teatro de Camagüey).
- 3 Amado del Pino: «La manzana de la concordia», en *tablas* 4/04.



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



■ Se escucha canto de ruiseñor en Camagüey

Es todo Camagüey una excelente plaza para el teatro, se respira aire de Festival, que arriba a su octava edición. Los pequeños de la mano de sus padres asisten ansiosos a la programación titiritera, es impresionante cómo a pesar del calor, todos, en el sentido religioso de una peregrinación, se dirigen en masa al teatro. La sala El Viento y el Guíñol de Camagüey fueron las sedes protagónicas del encuentro con el teatro para niños y jóvenes. El grupo Retablo de Cienfuegos se presentó en concurso con *El ruiseñor*, versión y dirección artística de Christian Medina a partir del cuento de Hans Christian Andersen.

Christian maneja el método de rastrear e investigar en la literatura infantil las fábulas propicias para la interpretación de los títeres, sube a escena una obra que se mueve en la antigua lucha de valores entre el bien y el mal. Se figura la historia en el reinado del Gran Emperador de la China, donde surge la amistad verdadera entre el Emperador y un Ruiseñor del Bosque, relación que se ve desconcertada por el Ruiseñor de Oro, ente que pretende enturbiar con su canto oscuro la tranquilidad reinante en Palacio.

Se mantienen en esta versión los mismos personajes del cuento de Andersen: Emperador, Ruiseñor del Bosque, Ruiseñor de Oro, Vaquita, Ranas, Empleados de palacio y Gente de campo, pero no son todos tratados de igual manera. Medina aprovecha la posibilidad de libertad de creación que ofrece el espacio teatral, explota con mayor profundidad los caracteres del Camarerito Mayor y la Cocinerita, ya que Andersen los presenta algo diluidos. En esta ocasión Christian los

actualiza con frases populares y algunas características referentes a las costumbres tradicionales de nuestra idiosincrasia, a través del juego.

A mi juicio el empleo de la pauta a jugar dentro de la puesta logra una efectividad positiva en cuanto a divertimento. Retablo modela la lectura del teatro de títeres como gran recreación y diversión con objetivo de deleite y enseñanza, tanto para los intérpretes como para el público. Este recurso propicia el placer sensorial a ambos integrantes del hecho teatral, en la medida que se entretienen los actores, se entusiasman también los espectadores. *El juego* abre las puertas majestuosas, propone la entrada a un mundo *distinto*, donde se respira sin contaminación de censuras asfixiantes, dificultades, negativas, brinda la quimera *espacio ideal* para reír desde las entrañas en un instante de goce.

Especiales, entretenidos fueron los retozos acaecidos entre Camarerito y Cocinerita. Se deslizaban con gran agilidad por todo el escenario, disímiles entradas y salidas entre *las escondidas*, y el *a que te agarro*. Se ensanchaba la atmósfera de travesuras en escenas cómicas; en la cocina del palacio, en el bosque. Ambos muñecos acogían posiciones inverosímiles, proporcionadas por los recursos titiriteros; alargamiento enorme de cuello y brazos del Camarerito Mayor; el Ruiseñor de Oro se despedazaba poco a poco en escena, cae su cabeza de forma estruendosa, pierde los brazos, la Cocinerita golpea al Camarerito a ritmo de son y ton hasta el cansancio, este último sale volando por el techo como si fuera una pluma.



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Resulta muy poco creíble que un actor pueda volar en escena, sin embargo detrás del telón y en el universo titiritero, todo es posible. Por eso cuando el Camarerito Mayor volaba por encima del retablo al igual que el Ruiseñor, se interpretaba como lo real maravilloso. En ese momento los niños no dudan de la verosimilitud de los hechos, están envueltos en la magia del espectáculo, los padres no tienen tiempo para destrozarse la ilusoria realidad. La cachiporra aprisionaba la risa de todos los que estábamos en el teatro, los niños parecían encantados, disfrutando cada momento de candidez en la representación.

Difícil y arduo es el arte de crear teatro de títeres en este 2006 donde los *play station*, las computadoras, los videos, la televisión, los guantes y las pelotas, acaparan mayormente la preferencia. El grupo se enfrenta sabiamente a un público deseoso de cosas novedosas, distintas. Medina, en conjunto con los demás actores, logra, en primer lugar, atraer la atención de los presentes. Disfruté el espectáculo en más de una ocasión, no sólo en

Camagüey, sino en Santiago de Cuba, donde tuve la experiencia de confrontar la obra íntimamente, formando parte de públicos y espacios teatrales diferentes. Es revelador el hecho de que el espectáculo funcionara de similar manera en distintos territorios, ahí radica el sentido humanista de la puesta, prevalece la identificación entre títeres y niños en ambos lugares: la representación alcanzó el beneplácito público.

Fascinante y comprometida la labor del artesano titiritero, dar vida, energía, brillantez necesitaría a seres inanimados, requiere de gran esfuerzo y por ende sistemático entrenamiento. Este artista tiene la ventaja de interpretar simultáneamente varios personajes. Panait Villalvilla tuvo un desempeño singular dentro del espectáculo. Con su Camarero Mayor expone un trabajo exhaustivo de manipulación y caracterización vocal. En el proceso de identificación del muñeco Camarero Mayor se torna más que simpático, escurridizo, es todo un figurante de la gracia espontánea del universo titiritero.

El ruiseñor es una obra concebida para pequeño formato, la puesta en escena se trabaja con los valores de un teatro artesanal, donde escenografía y música son elaboradas por los propios actores. Sin embargo, el grupo no está ajeno al antiquísimo concepto del teatro como invasión espectacular, se proyecta hacia la platea la magia deslumbrante, exclusiva del hecho teatral. Sobre el retablo se alzan todo tipo de títeres: de guante, digitales, de varilla, planos, actores en vivo con uso de media máscara y títeres de sombra. Con una tríada de actores el director Christian Medina logra mover un buen número de personajes y objetos por todo el escenario.

El espectáculo se desplaza entre códigos de plena armonía visual. El vestuario de los personajes está elaborado con colores vivos, jerarquizado por encima de la escenografía. El retablo móvil es un paraván de cuatro lados, diseñado con adicionales abanicos en la parte

superior que se abren y cierran conformando el ámbito por donde se mueven los títeres. La media máscara y las banderolas también son utilizadas como especie de retablo improvisado, hacen ostensible cuadros moldeables, flexibles a tránsitos sugerentes y seductores. Ilustran con los movimientos del paraván y las banderolas los cambios de espacios escénicos: de la cocinilla donde está la Cocinera con el gran cucharón, a la habitación del Emperador, al bosque del Ruiseñor.

Los títeres danzaron bajo las notas de la música en vivo de Severino Lafont. Esta estableció la atmósfera y recreó el ambiente del mundo del Gran Emperador de la China con resonancias de festividades de naturaleza asiática. Los efectos sonoros fueron bien precisos, ayudaron a delimitar las acciones físicas de los muñecos como caer precipitadamente, los porrazos, las proclamas. En el desarrollo de la progresión dramática, antes del desenlace, la acción experimenta un superfluo desmayo. El tempo-ritmo activo que había alcanzado la obra en el comienzo se desestabiliza por un instante, dentro del recreo cargado del mecanismo oscuro del Ruiseñor Mecánico, así como en su propia muerte, elemento descubierto en forma rústica. En mi humilde opinión es un desliz de la línea tratada hasta este entonces, mas no se descentralizó la atención del público, atrapado en esos instantes por la sensación de pequeño terror y pienso que sí puede existir una manera más hermosa de presentar la destrucción del Ruiseñor de Oro.

A pesar de ser un grupo relativamente joven, de sólo siete años (tiene la edad de un niño), se muestra el trabajo profesional con un alto nivel artístico y poético. En su corta vida, que espero llegue a ser longeva, han obtenido premios en distintos festivales nacionales, con *Deja que yo te cuente* (Premio Villanueva); *Quien le tiene miedo al viento*, la cual obtuvo en el Festival de Camagüey 2000 premio de puesta en escena, diseño escenográfico y

actuación masculina (Panait Villalvilla y Antonio Liubar). Y tienen en repertorio un número considerable de obras. La labor por parte de los actores con respecto al perfeccionamiento de la manipulación de títeres no cesa, se mantienen en constante búsqueda y receptivos a cualquier sugerencia. Creo que deben seguir puliendo algunas irregularidades e imprecisiones, expulsarlas de su medio para que no les nublen su camino a la maestría.

El ruiseñor es una obra que encierra todo un ambiente de apriencia fantástica. Del lenguaje del texto emanan innegables belleza y lirismo. La historia evoca circunstancias y pensamientos que enfatizan el valor innato de las cosas. Christian, con *El ruiseñor*, defiende hasta con atisbos de artes marciales los valores incalculables del ser humano, la amistad, la pequeña niña extraviada. Más allá del goce y la diversión propone una reflexión en esta dura realidad del interés, de la materialización tecnológica de muchos, ¿hasta dónde nosotros mismos hemos desplazado las verdaderas relaciones humanas? Se cristalizó en la pequeña figura del Ruiseñor el símbolo de la pureza, icuidado! Una avecilla tiene el valor suficiente y puede espantar con su trino los malos presagios e incluso hasta la propia muerte.

Es el canto del ruiseñor manantial de preciosa melodía para los dulces sueños de un Emperador, suave voz que acaricia el alma de los angelicales niños. Es el espectáculo reflejo del trabajo de un colectivo infatigable, en el cual algunos pasan por la simultaneidad de roles, actor, director, dramaturgo, demostrando verdadero deseo de hacer. Fue la sala de Teatro del Viento el terreno próspero donde renació la esperanza. Medina lucha por mantener en *libertad* al Ruiseñor del Bosque, para que en su natural posición entone el nítido canto a la amistad en Camagüey, en Cienfuegos y en el mundo entero.

Maira Almarales Monier

■ Teatro del Viento regresa al camino

Poco antes de que se radicara en Venezuela, a mediados del año 1991, ya Eddy Díaz Souza contaba con un aval creciente que lo ubicaba sin discusión entre los mejores autores de la literatura para niños y jóvenes cubana. Su libro de fábulas *Cuentos de brujas* acababa de ganar el Premio Ismaelillo que se añadía a una lista donde también figuraban lauros en las ediciones nacionales de los Encuentros de Talleres Literarios, en las que su talento lo hizo destacarse como narrador y dramaturgo. Nacido en Jaruco, el joven habanero era además un ferviente apasionado del teatro, y puede localizarse en las fotos de la Trilogía de Teatro Norteamericano que Carlos Díaz dirigiera en 1990, en la cual también se desempeñó como asistente de dirección. Al salir de la Isla dejaba tras de sí una serie de textos inéditos que esperan aún por aparecer aquí como letra impresa, incluido *Cuentos de brujas*, del cual sólo dio un adelanto magnífico una edición especial de *El Caimán Barbudo*. Mario Guerrero, en el Festival de Teatro para Niños de 1990, había escandalizado a algunos estrenando un texto de Souza, en el cual, por vez primera ante un auditorio de corta edad, se producía un desnudo masculino. Ahora, también desde Camagüey, una tierra que parece especialmente propicia a sus obras, Teatro del Viento estrena otra pieza suya. Del suceso, y de cómo con este estreno el grupo que dirige Freddy Núñez Estenez parece enrumbarse a un nuevo camino en su apretada trayectoria, tratan estas líneas.

De por qué la oruga se fue a la guerra es el título de Eddy Díaz Souza que ahora adapta el joven colectivo.



FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO

Su director ha confesado que este era un proyecto al cual volvía una y otra vez, hasta conseguir estrenarlo ahora, con lo cual la idea ha madurado, transformándose definitivamente en *Historia sobre el camino*. Afortunadamente, esta vez el término «versión» no significa que se hayan adulterado los presupuestos del original, sino que el director ha respetado el tono, la atmósfera de esencial carga lírica que emana del texto base, para reproducirla en otras escalas que, a manera de espejo, devuelven una imagen sobre la otra. *Historia...* es un capítulo de la saga que Souza escribió acerca de la Oruga, personaje que se enfrenta a distintos avatares en busca de sus propias experiencias acerca del amor, la soledad, la felicidad, etc. Texto de lograda síntesis, deudor cabal de un Federico García Lorca que firmaba *El maleficio de la mariposa* pero también en *Canciones* o *Poema del cante jondo*, la obra parte de lo poético como médula, y se narra a

través de argumentos líricos, lo que viene a ser una regla sin cuya comprensión el espectador no podrá disfrutar el espectáculo. La palabra, concentrada en su valor significativo, informa estrictamente lo necesario, y el proceso de selección y cuidado con el cual el autor las elige y maneja, libra al texto de una seudopoesía teatral que es lo más común en la mayor parte de las piezas que, de manera deliberada, se «proponen» justamente hacer poesía en los escenarios. La experiencia o la intuición que el ejercicio teatral animó en el escritor, lo convierten en un dramaturgo que sabe sopesar los silencios, el hallazgo exactamente poético que logra alzarse allí donde la palabra se convierte en pura sugerencia y no larga tirada explicativa. Ello permite a Estenez reconsiderar la fábula y añadir a ella versos no lejanos a su espíritu: desde Pablo Neruda a Mirta Aguirre, que a manera de intertextos matizan las escenas en que dialogan la Oruga, la Lagarta y el Sapo, bajo las noticias de

una guerra en la que tal vez, y sólo tal vez, haya muerto el Esposo Amado. Para saber esto con certeza, agitada por un amor que no puede seguir siendo espera, la Oruga se adentra en el camino, y como tantos otros seres fantásticos de la literatura, el teatro, el cine, conoce a personajes insólitos. La obra es, pues, un camino: un escenario móvil en el cual apariciones y fantasmas rondan a la protagonista con sus distintas versiones de ese hecho fatal que será siempre la guerra.

Para llevar a la escena una pieza sostenida casi únicamente por el encanto de su palabra, en la cual la acción se repite en una angustia que debe crecer hasta un punto que sólo debe resolver la propia poesía, Freddy Núñez Estenez se propone una vuelta de tuerca en su camino como director. Pareciera que, a la manera de su protagonista, no puede o quiere más acostumbrarse a aquello que antes le fuera cómodo, y decide arriesgarse en una nueva fórmula de conocimiento. Si en sus montajes anteriores, los de un director que se construía a sí mismo a partir de referencias dispersas y no mediante un aprendizaje de laboratorio, la estela de esos otros artistas que lo influenciaban llegaba a ser a veces demasiado obvia, y un sentido del color y el movimiento ofrecían una gama siempre elevada en la que se echaba de menos una medida, un autocontrol expresivo, *Historia sobre el camino* se ofrece como un trabajo de transición donde el lenguaje lírico se hilvana a un trazado coreográfico de cuidadas pretensiones, y el trabajo descansa principalmente en el desempeño actoral: un ejercicio de exigencias nada discretas cuando se

trata de animar en las tablas una palabra que quiere ser y reconocerse como arma lírica.

Los actores aparecen, desde el principio, vestidos con idéntico vestuario: una suerte de uniforme sobre el cual se colocarán los atuendos de la caracterización que les permiten ir de uno a otro personaje. El gesto delineado desde una complicidad con la danza que, cuidado, no hay que confundir exactamente con el baile, sino en ese delicado equilibrio que quiere manifestar con delicadeza la calidad de lo que se dice, se alza como una convención sólida desde el principio. El tiempo de la representación es el tiempo de un poema, y varias escenas, entre ellas la del juego de ajedrez que enfrenta a la Oruga y la Lagarta, y en el cual el Sapo que pretende a la protagonista aparece y desaparece confabulándose como un tercero y casi invisible personaje, alientan una lectura que sólo puede alzarse con éxito desde esa clase de propuestas, en la cual se elude la mera ilustración para dejar que el director entreteja otras posibilidades sobre lo ya escrito. Las luces procuran, en su mayoría, una limpieza que es también la del manejo de los objetos (módulos, maleta, tablero, etc.), donde cada elemento debe tomar un lugar preciso a fin de no afectar la fluidez de la trama. En ese rejuego los actores (Nirka Caballero, Anaisys Rodríguez, Josvanys González, Sander Nápoles y Vladimir del Risco) deben ganar un control minucioso, una sincronización que irá creciendo con las funciones, así como la posibilidad de ir «habitando» con organicidad progresiva los

espacios que la partitura física de este poema dramatizado les impone. Siendo muy jóvenes todos ellos, algunos debutantes, es cosa palmaria la lucha interna que aún los hace debatirse con el hecho de darle presencia escénica a la naturaleza lírica de lo que interpretan, a fin de no dejarse llevar fácilmente hacia la mera declamación, atrapados por la seducción de las palabras. Es una historia difícil de representar, que no escoge fórmulas dramáticas trilladas, y que por lo mismo se convierte en un reto de numerosas aristas. Que la asuman desde un interés que es el de una renovación en el lenguaje del grupo es cosa que, más allá de cualquier natural imperfección, me permite aquí ofrecerles una nota de estímulo, por la evidente entrega con la que se adentran en los rigores del montaje y la fe de superación que los conduce en las representaciones. Creo aún reconsiderables ciertas zonas de la banda sonora, los *tempos* de algunas secuencias, así como espero que las futuras temporadas, en efecto, doten de una veracidad no sólo poética a los instantes climáticos de la fábula. En las últimas funciones que presencié de este espectáculo ya la selección musical era más atinada, menos tendiente a la teatralidad porque sí, y concebida a partir de una sutileza mucho más hermanada a lo que se propone desde el movimiento. Creo que en su limpieza estructural el montaje consigue el punto que nos permite saltar sobre sus defectos, el equilibrio que nos permite dialogar con una imagen que, siendo coreografiada sobre la palabra, no



es nunca fría; y que optando por un amaneramiento en su trazado *ex profeso*, exige al espectador sobrepasar esas impresiones primeras que tanto contaminan a nuestra crítica, para lanzarnos a preguntas más profundas. En su delicadeza, en sus manierismos, en su ambigüedad, el espectáculo presenta también sus riesgos, y es desde ese modo que exige, al menos, una lectura diferenciada para una fábula que, no por gusto, también reclama respeto hacia otras tantas diferencias.

Historia sobre el camino es, junto a otras piezas más o menos recientes, una de esas raras excepciones de la dramaturgia cubana contemporánea dedicada a un público más que infantil, compuesto por adolescentes y jóvenes, para la cual valdría rescatar otras creaciones de Eddy Díaz Souza. Escrita con un sentido de la

palabra teatral que rebasa los planteamientos epidérmicos e invita a disfrutar otras calidades de belleza, ha encontrado ahora un director que la elige como campo de pruebas, como posible as de futuridad en su compañía, a la que empieza a dotar de otras texturas, de otras realidades que reconfiguran su repertorio pasado y ojalá ayuden a la conformación de su futuro. Esa calidad extraña, que le permitió ganar varios reconocimientos antes de que la puesta llegara al Festival de Camagüey del año 2006, la alejó sin embargo de los premios centrales del máximo evento, cuyo jurado prefirió celebrar lo ya consabido como regla, antes que señalar, como sí ocurrió en la edición de 2004, sendas novedades por las cuales apostar: un aspecto que demuestra cuán poco se exige y se nos exige a veces. Es, como espectáculo, imperfecto y hermoso,

lírico y a la vez teatral, un juego de palabra y movimiento casi danzado: un acto de crecimiento e interrogación. Un acto de transición, es lo que digo. Deja ante el espectador preguntas abiertas sobre los próximos pasos de Teatro del Viento, que ya con una sede propia, parece comprender que va quedando atrás el momento de los aprendizajes más primarios. Que su acto por llegar en próximos estrenos sea el de una poética que vaya madurando y clarificándose, es lo que desearía creer ahora, cuando saludo el modo en que este grupo regresa al camino, preguntándose, tal vez, como su personaje, hacia dónde puede estar esa verdad que, bella o terrible, nos resulta estrictamente imprescindible. Que no le falte suerte, pues, en esa odisea que puede ser siempre el teatro.

Norge Espinosa Mendoza

■ *Espantapájaros*

El juego, el divertimento y la sensación que nos producen los efectos sonoros de la música, resultan ser motivos suficientes para que nazca un espectáculo. Provocar placer es en primer término la finalidad del teatro. Recurrentemente la joven mirada del grupo matancero Icarón, bajo la dirección de Jean Pierre Monet, se hace eco de ello con la presentación de *Espantapájaros*.

Monet, joven actor egresado de la Escuela Nacional de Arte, inicia su vida laboral en Santa Clara, como rector del Conjunto Artístico de Montaña en el Escambray. En esta etapa, el interés por las tablas trasciende el plano actoral y se destapan sus cualidades de líder en la creación de divertimentos espectaculares para los habitantes de la región. En el año 2000 arriba a Matanzas y se incorpora al colectivo El Mirón Cubano, en el cual juega un importante papel en la preparación de los actores. La búsqueda e indagación en las técnicas de dominio del cuerpo caracterizan su desempeño y avizoran el eje de sus trabajos posteriores. Por diversos intereses expresivos se integra a Icarón, grupo de reciente surgimiento, ya no sólo como actor sino también como asistente de dirección. La soltura y constancia de sus desempeños en el ámbito creativo lo impulsan a tutelar *Espantapájaros*, su primera incursión como director escénico en el mundo profesional.

Teniendo como referencia la conocida novela *El mago de Oz*, surgen cuatro personajes atados por la penosa función de espantar pájaros. Basta tener forma para que viva una intención, una manera muy particular de expresarse. Es así como los estados



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

ánimicos de los actores en el trabajo de entrenamiento devienen caracteres de los personajes que protagonizan el juego (Bromista, Gruñón, Loco y Romántico).

En sus primeros momentos los jóvenes actores se apoyan en el ritmo de la acrobacia, así como en la posibilidad de interacción que esta permite con el público para realizar travesuras, en perfecta conexión con la fantasía propia de los personajes. Durante el proceso de trabajo, la contorsión, la gimnasia y la pirueta se imbricaban con la música y buscaban provocar sensaciones placenteras en los espectadores, bajo la influencia de las técnicas utilizadas por la agrupación musical norteamericana Stomp.

La silueta de la historia fue creciendo con el propio entrenamiento hasta visualizarse el conflicto de la

posibilidad contra la necesidad de los espantapájaros de ahuyentar y querer a la vez. Se abandona el sueño y comienza la vida de seres inanimados contruidos para el distanciamiento y la desolación. Romántico, guiado por la pasión que le caracteriza, se deshace de sus atuendos para vivir amando a los seres que debe rechazar: los pájaros. Loco, Bromista y Gruñón, por su parte, intentan mostrar a su amigo Romántico la imposibilidad de la realización de su deseo.

Con la fábula compuesta, se inserta el trabajo de composición musical del joven actor y trovador yumurino Denis Esteban, quien se hace cargo de las canciones que relatarán la historia de los cuatro protagonistas. De esta manera la puesta en escena llega a la estructura

a cuadros y fragmentada propuesta por Brecht. La representación caminará hacia dos niveles: uno marcado por la narración de la historia con movimientos más lentos y distanciados del público y otro al que distinguirá la variedad acrobática y su característico ritmo acelerado.

Monet opina que cada espectáculo necesita de un entrenamiento específico, puesto en función de las necesidades propias de su concepción formal. Revivir el mundo de los espantapájaros lo obligó a relacionarse con la figura inanimada. Para articular en el cuerpo del actor la sensación fragmentada del muñeco acudió al lenguaje extracotidiano, por lo tanto los entrenamientos estuvieron en concordancia con ese principio. Los actores se acercaron al folclor, fuente de riquezas para el desplazamiento espacial y aprovecharon las posibilidades de compenetración del *body contact*, que viabiliza el reconocimiento físico entre los cuerpos. Sin embargo, la matriz generadora de la gestualidad y clave básica de los entrenamientos fue la fragmentación de la energía, para la cual se apoyaron en el Koshi japonés y la danza Odissi hindú en busca del equilibrio interno a partir de la distribución energética.

El trabajo con otras ramas del arte siempre promueve la retroalimentación y Monet acude a su asesor Harold Bermúdez, quien musicaliza con timbre nostálgico las canciones que acompañan la historia. Por la propia característica dual del espectáculo, el director necesita diferenciar las tonalidades entre los cuadros. Bermúdez proporciona otro estilo a las zonas acrobáticas, usurpa algunos números instrumentales de las bandas sonoras de *Ameli*, *Kraktoa* y *Les trepettes du Belleville* y los mezcla en una suerte de profanación sonora. La concatenación musical parte del rompimiento agresivo de la secuencia armónica, por lo cual adopta la misma estructura de la puesta.

La configuración primaria de la obra como un espectáculo de variedades condicionó la mirada del diseñador Rolando Estévez. Delimitar el espacio con una alfombra semicircular nos



remite directamente al circo, al igual que la estridente combinación de los tonos, básicamente en clave alta. La visualización emana atractiva y enriquece los momentos acrobáticos, les impregna vitalidad. Mas, no consigue matizar la alternancia de las estampas. Con respecto a las luces observamos en mayor grado el uso diferenciado entre los dos niveles de acción, para los momentos de exposición de la fábula reserva la configuración de atmósferas emotivas que resaltan el sentimiento de soledad de Romántico y para los espacios de interacción con el público e intervenciones circenses, la luminaria coquetea con valores neutros.

Los actores ostentan procedencias heterogéneas, por lo cual el desnivel académico constituyó una indudable limitación. Para conseguir balancear el rendimiento en la escena Monet diseñó un plan de ensayos riguroso y constante. La solución consistía en estructurar el montaje a partir de los resultados obtenidos en la ejercitación. El efecto corrió satisfactorio porque el espectador

recibe un impacto colectivo, la memoria traza lazos estrechos entre los histriones que impiden rehacer la individualidad.

El *Espantapájaros* del grupo Icarón creció con la buena intención de apartar la soledad y hacerse notar, baste mencionar lauros como el premio de diseño escenográfico en el Festival Nacional de Teatro Camagüey 2006 o el premio de actuación de conjunto en el Festival de Pequeño Formato de Santa Clara y la participación en otros eventos de este tipo, como la III Jornada Nacional de Teatro Callejero en Matanzas y el Festival Olga Alonso. Las profecías bien pueden ser revertidas, con el juego nació el espantapájaros que aplaudimos, del que no nos apartamos demasiado porque la soledad es el mero vaticinio que nos imponen siempre y cuando no queramos romper las reglas.

Dianelis Diéguez La O
Rocío Rodríguez Fernández

■ Alas, muñecos en el diván

La sede de Teatro del Viento es una salita pequeña un poco alejada del circuito más céntrico de teatros de Camagüey: uno debe caminar un rato por la calle República para llegar a ella. Es cómoda, posee un aire acondicionado en perfectas condiciones que compite en extremo con el calor sofocante que a esa hora (las dos de la tarde) aniquila en la calle. Dentro es oscuro, luz negra. Hablo de ambiente: esa sala hermética, aislada, el empleo del recurso que crea una cámara de ensueño, define la condición en la que el espectador asiste a *Alas para un amor de trapo* de Nelson Simón, del grupo Alas de Pinar del Río.

Un ambiente técnico propicio para el desarrollo de una historia cuyo espacio de ficción es un sótano donde se acumulan trastos, muñecos y bichos. Ese lugar cerrado y misterioso coincide en atmósfera con el concepto más general de trabajo espectacular: la manipulación bajo lámparas que eliminan al titiritero y definen figuras en una ilusión de vida autónoma de los muñecos. Hay un detalle que no es posible soslayar, aunque se me acuse desde ya de buscar las manchas en la luz, y es que en ocasiones el diseño de los muñecos no tiene la mejor relación con la técnica utilizada. La realización debe recordar en todo momento las características de una luz que no permite ver detalles y atender a los espacios de sombra. La percepción de las figuras en toda su claridad se dificulta y el efecto no llega a su mejor conformación.

Se nos cuenta una historia en esencia simple, basada en una situación que, por ser un tema recurrente, permite una rápida comprensión del conflicto en su planteamiento más general. Este tema nuclear de la obra es la angustia provocada por la negación (conflictiva) de un amor posible. Los protagonistas de este amor son: Muñeca (de trapo) y Payaso. A su alrededor está, como figura identificada con el mal, Araña, y se completa el cuadro con Bichos 1 y 2, que funcionan en la obra como ayudantes de uno y otro bando. Analicemos estos personajes desde su constitución

dramática. En primer lugar la identificación se favorece gracias a las características icónicas de cada uno de ellos. Es posible determinar rápidamente las cualidades que les son inherentes, por cuanto remiten a imágenes ya conocidas. La Muñeca de trapo y el Payasito se conectan de manera espontánea con toda una tradición de roles similares que aluden a una zona de personajes positivos, llenos de inocencia y bondad. La Araña se utiliza como símbolo de maldad a través de sus mecanismos, también tradicionales, de intriga trabajada desde lo oculto. Por último, los Bichos nos muestran esa pléyade, plaga, de animales nerviosos, superficiales y complejos, por oscuros.

Creo que el análisis que sigue es posible, aunque se aleje de una supuesta recepción infantil (público al que está destinado la obra). Una cualidad se observa en el diseño de los personajes: la complejización, a veces artificial, de los íconos mencionados. Volvamos al ambiente: un sótano definido en todas sus características tradicionales: oscuro, sucio, llenos de bichos, separado de la claridad del día. Este espacio, en su efecto psicológico (y emplearé estos términos en el análisis) denota un clima propenso a la enfermedad, la angustia. No por gusto muchas veces estos espacios, incluidos desvanes, casas abandonadas, etc., se identifican artísticamente con un estado mental problemático. Es en este lugar donde debe moverse la historia y los personajes sufren transformaciones respecto a la forma común de construirlos que *resuenan* en el ambiente.

Explico: tomemos, por ejemplo, el personaje de la Muñeca. Ella sufre dos prejuicios que, aunque provocados por la Araña, se instalan en su carácter: el complejo que desarrolla a partir de una supuesta fealdad, y la fobia a la libertad que el payaso le propone. Estas cualidades de alguna manera oscurecen la imagen típica de la muñeca como ser claro de alma. Son quizás los bichos los personajes más simples de la obra: aunque por definición sean criaturas astudizas y nerviosas (cualidades que se refuerzan en la manipulación), estas características se quedan en la superficie. El Payaso padece un deseo de

libertad que le hace, a veces, obviar la realidad. Y la Araña se debate en una necesidad de control que proyecta sobre varios personajes, basada en una mezcla de envidia y a veces cariño, por mencionar sólo algunos rasgos. Esta complejización puede ser interesante, sólo que a veces se desata una incoherencia que obstruye la comprensión cabal de lo que sucede. Quiero hacer una aclaración: la manera en que se perciben estas cualidades descansa sobre todo en el texto, lugar donde es posible hablar de un efecto psicológico, y en el ambiente de recepción que se crea. No pretendo afirmar un sinsentido de la posibilidad de sicoanalizar muñecos como seres pensantes, sino que este efecto *mental* se define en el espacio de nuestra comprensión de la manera en que percibimos la obra. De esta situación se desprende una oscuridad en la puesta en escena que si bien por una parte logra desarrollar esa angustia que recorre la pieza, por otra llega a veces a desarticular la coherencia y por ende la comprensión total de lo que sucede; los detalles, de los que está llena la obra en la manipulación y en las palabras de los personajes, la hacen aumentar en densidad, desarrollando a la vez la tensión y el enrarecimiento de lo que ocurre en escena.

Alas... es una obra particular. Su desarticulación, cualidad muchas veces tomada inmediatamente como defecto, es lo que muy personalmente me ha interesado e incluso divertido. Sin este pequeño caos la obra hubiera pasado como otra historia común, quizás algo más trabajada que la mayoría, incapaz de generar ninguna opinión y sólo útil para el adormecimiento. En escena ha ocurrido algo, y no hablo aquí por supuesto de malo o bueno, que ha permitido una relación con lo que ocurre, aun cuando no me interese la trama o la manipulación no sea genial. Prefiero que pase así, como un momento que me permitió relacionar, para mi sorpresa y verdadero interés, una inclinación siquiátrica para observar figuras de *papier maché*.

William Ruiz Morales

■ El ogrito de la discordia

En la última década el Guiñol de Holguín se ha revitalizado y dimensionado. Miguel Santiesteban es el nombre clave en el logro de esa ascendente trascendencia. Se trata de un director bien formado y que privilegia los hermosos diseños, el uso elaborado de la luz, los textos que van más allá de lo cotidiano. Ahora Miguel ha seleccionado una obra de la dramaturga canadiense Susanne Lebeau.

Dentro de un panorama del teatro para niños en el que el paternalismo y la ñoñería –aunque han cedido terreno– siguen pesando demasiado, Santiesteban se ha ido al otro extremo. Lebeau asume como argumento la espinosa educación sentimental del hijo de una mujer y un ogro. La acción avanza con eficacia, apoyándose en las angustias de la madre, en sus precarios esfuerzos por evitar que el niño descubra y asuma su herencia paterna.

El ogrito se convirtió en el espectáculo más comentado y debatido durante el Festival de Camagüey. Para muchos –incluyendo buena parte de los participantes y especialistas– la obra y su montaje resultan de una crueldad casi inadmisibles, más aún tratándose de una propuesta dirigida a los pequeños de la sociedad. Aunque la sustentación teórica del montaje se refiera al respeto a la diferencia y en la –bastante pesimista– certeza de que nos resulta imposible escapar de lo que somos, buena parte del público se aterró con la idea de que toda «la mejoría» del ogrito radica en que ha guardado los deditos de una niña y no queda claro si se los comerá o no. Acepto que la historia resulta dura y hasta un poco escalofriante. Pero no me inscribo entre los más alarmados y menos entre los detractores de la



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

propuesta. Los niños de hoy –aunque, a veces, nos empeñemos en seguir evaluándolos y mal amparándolos con otros códigos– viven en un mundo donde la violencia, la crueldad y hasta la vocación de devorarnos (si no físicamente, sí desde el punto de vista económico y hasta sentimental), abundan y suelen imponerse. Podría argumentarse que el teatro está para inculcarle los valores contrarios, dígase ternura, candor, altruismo. Santiesteban lo ha hecho en otros de sus espectáculos, aquí prefirió asomarse –con respetable valentía artística– a las variantes de esos costados complicados y ásperos que ya ese público, de alguna manera, conoce.

La puesta en escena resulta límpida, agradable. Las luces crean interesantes atmósferas, aunque en la función del festival padecieron algunas imprecisiones. El diseño del corpulento muñeco está resultado con gracia y expresividad. Muy integrado al resto de los signos visuales resulta el diseño de vestuario firmado por Karel Maldonado. Miguel hace avanzar su polémica trama a través de una factura exigente, profesional.

La difícil manipulación del Ogrito –asumida por Meybol Rodríguez y Jorge del Valle con la ayudantía de Michel Acosta– se destaca por su eficacia y por sostener un ritmo adecuado y creciente. Dania Agüero Cruz, como actriz en vivo, derrocha energía y logra conmovernos con algunas transiciones. Lástima que por momentos se repita en cuanto a la emisión de la voz y corra el peligro de caer en la monotonía. En general la puesta resuelve con agudeza y buen tino la coexistencia entre el muñeco y el ser humano.

Ojalá y todas las polémicas para próximos festivales se entablen a partir de criterios filosóficos o conceptos morales. Lamentable me parece cuando el descuido, la falta de rigor o la rutina nos ponen ante espectáculos que no ofenden a nadie pero que menos aún convocan o estremecen. No estoy seguro de que sea del todo válido «apretar» en cuanto a la crueldad a la hora de comunicarnos con nuestros hijos, pero peor me parece ofrecerles oropel, papilla o retórica.

Amado del Pino

■ Retratos encontrados de Camagüey. Un mismo festival, un teatro

Contemplo las fotografías hechas por Jorge Luis Baños durante el festival y acaricio las aristas de la recién concluida cita camagüeyana. En la distancia, vuelvo sobre la fiesta bienal del teatro cubano en su octava edición. Buenos y malos momentos coquetean en reclamo de la atención memoriosa que pudiera prodigarles, pero me detengo en el retrato de unos títeres parlantes de varilla, atrapados por la lente en plena situación de golpe y porrazo.

Con agrado reconstruyo las múltiples imágenes de un espectáculo cuya sabrosura natural, rigor artístico y criollismo validan el quehacer del joven colectivo de Ciego de Ávila dirigido por Yosvany Abril. *Lo que te voy a contar*, puesta en escena de Teatro Polichinela, fue una de las presencias cardinales de ese encuentro plural y entrañable que, cada dos años, reúne lo mejor de nuestras tablas en la Ciudad de los Tinajones.

A primera vista la foto de Baños podría hacernos pensar en un montaje abandonado al mal gusto y al descuido a la hora de la confección de los muñecos. ¡Nada más lejos de la verdad! Los avileños cimentan su poética a partir del choteo, la parodia y el juego con algunas señas que nos podrían definir. En ese sentido los rasgos caricaturescos e hiperbólicos de los títeres contribuyen a la comicidad del montaje, además de rubricarlo dentro de una estética donde grotesco y vernáculo se dan la mano. Las bombas, dientes exagerados, «pasas» y vestimentas de los personajes forman parte de la carnavalización y el abordaje *retozado* de un cuento archiconocido, narrado por los de Polichinela desde una perspectiva diferente.

Cuando comienza el espectáculo un grupo de juglares recorren el velo de la imaginación y nos introducen en el cuerpo de la leyenda. Estos pintorescos personajes visten como esclavos del tiempo de la colonia. Pero los colores de sus ropajes no anuncian historias de opresión y servidumbre sino que nos contagian del espíritu festivo de la introducción de la puesta en escena. Al ritmo del palo monte, el anaquillé jugueteón y las danzas afrocubanas, nos ubicamos en tiempo y espacio, aunque en una dimensión distinta: la de la fantasía del teatro de títeres para niños.

Los pregoneros deambulan con sus mercancías mientras los comediantes, a voz en cuello, principian el relato, nos anuncian lo que vendrá. Es entonces cuando se hace la magia. Dos carretas se convierten en un retablo móvil y funcional que se transformará repetidamente para significar los distintos lugares de acción a través de los cuales avanza la pieza. A la sazón, los conductores de los carrromatos despabilarán los muñecos para contarnos cómo Tomasa Castelló conquistó a su «mulato acelerao».

El mito de la joven Cenicienta, devenida princesa mediante un matrimonio ventajoso, es el sustrato de *Lo que te voy a contar*. De la autoría del también director y dramaturgo Freddy Núñez Estenoz, esta versión se articula sobre el argumento de los hermanos Grimm, quienes a su vez lo tomaron de la tradición oral. Pero la apropiación del camagüeyano transfigura el original regodeándose en una historia que vibra en sus raíces, negra y hermosa en sí misma.

El príncipe encantador es un mestizo ricachón, buen mozo, y el resto de los personajes también gozan de una negritud tan cubana como el diálogo agudo y simpatiquísimo, rico en giros y expresiones populares que los caracteriza. La jocosidad de los parlamentos, abundantes en referentes televisivos, canciones de moda y dicharachos, compite en comicidad con las sorpresas caracterológicas de la trama. Por ejemplo, el público estalla en carcajadas cuando descubre que no es el Hada Madrina quien ayuda a Tomasa, sino su padrino santero, o que el objeto abandonado por la joven en su huída a media noche es un moño postizo y no un zapato de cristal.

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



Quizás los personajes de *Lo que te voy a contar* hablen demasiado. Las hermanas feas de Tomasa, y la propia protagonista, son unas negritas vocingleras y maquinadoras que en el afán de conquistar al hijo del comendador se desbordan en graciosa, aunque por momentos vana verborrea. Esa facundia no es atajada oportunamente por los actores, quienes contribuyen con las divagaciones propias de las morcillas y de ese modo llegan a lastrar la acción dramática.

De ninguna manera quiero decir que la obra resulte cansona por verbalista o algo similar. No hay tiempo para bostezos cuando Yosvany Abril explota al máximo las técnicas del teatro de títeres. La primacía de la palabra mengua –no me canso de decirlo– por la expresividad de los muñecos, el buen trabajo de sus manipuladores y la imaginación con que está concebida la puesta. Ya me referí con anterioridad al retablo de *Lo que te voy a contar*, y cómo se disloca y vuelve a ordenarse en el muestrario de los ambientes más insólitos, con el propósito de dinamizar la fábula. Lo mismo podemos descubrir a Tomasa en su cocina que verla en casa del padrino, la mansión de su enamorado o una glorieta a la luz de la luna.

Junto al decorado, la banda sonora es un elemento fundamental de la puesta. El caudal de nuestros ritmos subraya situaciones, descubre matices, ayuda a trazar los rasgos de los personajes y pinta el relato de forma autóctona. Asimismo la décima en boca de los actores contribuye a la aclaración de algunos aspectos de la *mise en scène* y se desgrana decidora en sabrosos argumentos. La cubanía del montaje se proyecta sensorialmente para rescribir la leyenda. Versos y música conforman un todo latente que trepida y establece el ritmo de la obra; es el sentir caribeño, argamasa racial que se evidencia al final del espectáculo en la voz de Luis Carbonell.

Es triste ver que tamaña belleza armónico-lingüística, brazal de nuestras más auténticas tradiciones bufas, sufra una agresión no deliberada en la voz de

sus gestores. La sala de Teatro El Viento, donde se presentó el colectivo de Ciego de Ávila durante el Festival Camagüey 2006, es un cómodo espacio, envidiable por sus dimensiones y acústica. Tengo entendido que los de Polichinela no trabajan normalmente en esas condiciones de lujo, y acostumbrados a ensayar entre ladrillos, cemento y polvo, confundieron la gritería con una emisión vocal adecuada. La estridencia en el decir de los actores pudo tener razones ajenas al teatro pero deslució un poco el trabajo tan acertado, y puntual en otros órdenes, de su pieza en competencia.

Hace varios años, en Santiago de Cuba, conocí al director de Teatro

Polichinela. Como yo, él era uno de los invitados al Máscara de Caoba y recuerdo que en una ocasión conversamos sobre el teatro cubano, el fatalismo geográfico y sus propias motivaciones artísticas. Hoy, al cabo del tiempo, me entusiasma constatar que los proyectos de Yosvany Abril, no quedaron en estériles palabras de una tarde santiaguera. *Lo que te voy a contar* es el resultado de empeños certeros, una prueba de teatro hecho con ganas y talento. Por eso miro de nuevo las fotografías de Baños, las del Festival de Camagüey, y no dudo en apostar por la próxima entrega de este joven colectivo de Ciego de Ávila que tiene mucho cuento por delante.



En otro orden de cosas

Conversando sobre fotografías y traslaciones del discurso literario al escénico otra imagen me sale al paso, retardadora, ávida de reflexiones en torno a su materialidad. Casi sin querer, apelo de nuevo a la memoria: una cinta amarilla delimita el espacio escénico y el público se sitúa alrededor, a manera de cuadrilátero. En primer plano veo a un ser andrógino. Está sentado en el piso y parece ignorar a aquel guitarrista que, al fondo, ataca las cuerdas con furia roquera. Un mechero calcina periódicos viejos. El humo, el fuego, la música en vivo, la luz blanca que cae sobre los personajes y la exigüidad de elementos sobre el escenario me hacen pensar en un teatro radical, donde el actor es el centro del hecho escénico.

Por casualidad tengo ante mí el retrato de uno de los momentos de la puesta en escena con la cual Teatro de la Fortaleza compitió en el Festival de Camagüey. *Tigre*, la pieza del colectivo cienfueguero en versión y dirección de Atilio Caballero, parte de *El Tigre de Tracy*, novela corta del norteamericano William Saroyan. La adaptación teatral conserva una estructura similar a la primigenia. Incluso tenemos la figura del narrador como voz omnisciente. El mendigo, ex policía implicado en la historia de un hombre y su tigre imaginario, arbitrará el desenfreno de los individuos mal vestidos y sucios, que elaboran imágenes corporales ambiguas, vertiginosas en busca de la atmósfera alucinada del original.

La demencia será una cuestión recurrente en el montaje. De ahí la expresividad descuidada e incluso brutal de los actores. El sinuoso tejido espectacular que indaga en los vericuetos de la mente, los comportamientos sociales y las relaciones humanas, descubre una apropiación abigarrada de la pieza de Saroyan. Los límites de la realidad y la ficción se tornan imprecisos en esta trama que pretende reflexiones en torno al amor, la soledad, la locura.



Tomás dice ser dueño de un tigre que sólo él ve, una bestia amenazada por los rigores de la ciudad-manicomio en la cual se ve recluso, alienado, fuera de lugar. La visión del animal lo hace distinto y encuentra su espacio en ella, en ese secreto que al ser revelado llega a conducirlo a un hospital psiquiátrico. La razón de «los más» pretende subyugar la disparidad de criterios, la autenticidad de la bestia que llega a encontrar una hembra, tigresa dispuesta a aparearse fuera de las normas, leyes, dogmas.

La obra de Teatro de la Fortaleza no descodifica el entrecruzamiento de metáforas y símbolos de *El tigre de Tracy*; más bien enmaraña sus propias significaciones cayendo a veces en una especie de contrasentido formal. No entiendo por qué se busca el menor realismo posible sobre la escena en aras de la poesía y el aliento onírico de la novela, y a un tiempo se destruye ese lirismo cuando aparecen sobre las tablas unos horribles muñecos de atrezzo, los cuales procuran ser tigres.

Por otro lado el rompimiento de los espacios convencionales obliga a una actitud histriónica peculiar. La proximidad que el teatro arena favorece, vuelve más estrecha la relación entre actores y público, nos permite mirarles a los ojos a los intérpretes, ver cada gota de sudor, gesto o movimiento. Ello obliga a un trabajo de actuación

preciso, creíble, eficaz, y en ese aspecto se resiente el espectáculo de Teatro de la Fortaleza.

Cuando el encanto del teatro envuelve la sala, esa intermediación del espectador con el escenario brinda posibilidades expresivas insospechadas. De lo contrario, si no ocurre así, la comunicación descarnada entre emisor y receptor atenta contra los artistas principalmente. Son ellos quienes se desconcentran y desesperan al notar las reacciones adversas del público, el cual es libre de levantarse de su asiento y marcharse con todo el ruido y, tal vez, la mala educación del universo, si no le satisface la obra.

Lo que te voy a contar y *Tigre* son dos ejemplos de la diversidad de propuestas encontradas en Camagüey 2006. Una es un montaje de títeres para niños, la otra está dirigida a los adultos. La primera conserva matrices de representación convencionales mientras la otra se mueve en un ámbito más experimental; así podríamos continuar si nos tocara establecer paralelos. No me interesa confrontar mis experiencias en la ciudad de los tinajones, no es ese el sentido de estas reflexiones. Si la providencia quiso que entre varias fotos escogiera la ilustración de cómo nuestro festival puede ser dispar y complejo, me someto a ese albur.

Rodolfo de Puzo

■ Los restos y la noche

Como aprendiz deslumbrado que pretende de un tirón verlo, oírlo, aprenderlo todo o mucho, asistí a este Festival de Camagüey. Perdido como el que más en cada calle que una y otra vez se cruza y se bifurca, en cada plaza que aparece sólo cuando se la creía lejana, de una ciudad que quiero porque me sabe a amigos, nostalgias y hasta a esperanzas turbias de algún amor viejo que ya es otra cosa. Siempre es una fiesta Camagüey, a pesar de (o gracias a) las pequeñas tristezas; obras que esperamos y no acudieron, la falta del evento de la crítica, la acústica del Avellaneda y otros pequeños desconsuelos que se pierden en el torbellino cotidiano del placer de ver teatro y verlo entre amigos buenos y nuevos. Una fiesta es la conversación con cada dramaturgo, director, actor, profesor, que es generoso y es sabio.

En uno de esos diálogos luminosos y trancos un profesor decía: «si se pretende ejercer el criterio como oficio es imprescindible el conocimiento, y la rara cualidad de permanecer insobornable» o algo así. ¡Qué difícil a veces discernir entre el juicio estético, que parte de un sistema de conocimientos que permite desentrañar el uso de recursos expresivos, comparar referencias y antecedentes y apreciar nuevos efectos de sentido, y el gusto, la cercanía o no de una obra al ideal estético específico del crítico, o su aversión a determinada poética que le es ajena, o su no comprensión del contexto a que responde la obra! Un poco de todo esto, y de otros vericuetos de la naturaleza humana, debe haber cuando una misma obra, incluso una misma puesta en escena, suscita las más diversas opiniones



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

(incluidas las extremas) para desconcierto de nosotros, los principiantes. Es ese el caso de *Restos en la noche*, la puesta que bajo la dirección artística de Agustín Mateo Pazos trajo a este Festival el santiaguero Estudio Teatral Macubá, que dirige Fátima Patterson.

El «respeto» al texto original, la delgadísima línea que divide la apropiación personal de cada director y su puesta en escena de la tergiversación aberrante del espíritu de la obra o la idea del autor, y los diversos grados de «autoría» y de «versión», son temas eternos en los predios teóricos del quehacer teatral. Como quiera, el montaje de un texto de tan importantes resonancias para la escena nacional es siempre un camino regado de espinas. En este caso una versión de Teresa García Tintoré sobre *La noche de los asesinos*, de José Triana (Premio Casa de las Américas 1965) que es «una de las obras más complejas y profundas que ha dado nuestra escena, un alarido de liberación» para utilizar las palabras de Rine Leal.

Triana ha confesado que la idea para *La noche...* la tuvo desde finales de la década de los años cincuenta, en España, y que incluso comenzó a escribirla, en un tono realista y anecdótico; pero que tuvo que abandonarla porque «no estaba maduro para llevar el tema hasta sus últimas consecuencias». A cuarenta años de su estreno, esta obra, que en su momento marcó un punto de giro para toda la escritura dramática insular, incorporando y rehaciendo el teatro de la crueldad y del absurdo a través de la más sangrante y universal cubanidad, y que ha conocido aplaudidas puestas en escena en Cuba o con elencos cubanos (el estreno, de Vicente Revuelta, que obtuvo el Gallo de la Habana 1966, de Casa de las Américas, y que le daría la vuelta al mundo con inusitado éxito; la de Julio César Ramírez, con Teatro D'Dos en 1997; la de Pastor Vega en 2001), varias en Europa y una infinidad por toda América, no ha perdido aún su aura mítica.

Tres hermanos, Lalo, Cuca y Beba, imaginan que juzgan, condenan y

matan a sus padres, en la Cuba de los años cincuenta. El padre y la madre, jueces, policías, vecinos... son interpretados y reasumidos sin más elementos externos para su caracterización que los que puedan encontrarse entre los trastos, en un sótano, en el espacio doméstico que se va volviendo opresivo y cruel; un

de labor, todos bajo la dirección general de Fátima, este grupo teatral ha mantenido entre sus presupuestos estéticos el trabajo con zonas intrincadas de la psicología como los estados de «trance» y «semivigilia», la sugestión y la exploración de «energías» que pueden ser aprovechadas por el actor, mezclados

Crueldad, pueril e instintiva en ocasiones, conciente y profunda la mayor parte del tiempo. Mezcla de dolor y desafío en un juego lacerante que es, mucho más que el simple cambio de caracteres, proyección de la impotencia detrás del desafío, del miedo detrás de la rebeldía, el descubrimiento de fatuas dignidades,



juego donde la disputa generacional, la represión y la angustia se hacen subversión contra el orden y el poder, contra la negación de la individualidad y el derecho a autodefinirse, contra la mimesis impuesta o condicionada, en una búsqueda delirante («patética», dice Triana) de la libertad. Sedición, parricidio; temas que han pertenecido al teatro desde Dionisio y a todo lo largo y ancho del planeta, y tras los cuales (tristemente, ya sabemos) quisieron ver los paladines de posiciones políticas extremas la sombra reductora de las referencias más inmediatas y agresivas al recién nacido proceso revolucionario cubano. Gracias, Tiempo, que deshojas y perdonas.

Y es entonces que el Estudio Teatral Macubá llega a *La noche...* La elección de la puesta vino quizás por camino propio, ya que surgió de un ejercicio final del curso de nivelación que para los actores no evaluados se impartía en la ciudad, y al que por azares del destino llegaron de Macubá sólo tres actores. Con catorce años

con fuentes como patakines, ritos y tradiciones orales sobrevivientes de los complejos religiosos afrocubanos, tan fuertemente arraigados en la zona oriental del país.

Ya el hecho de asumir este texto es saludable, dado el reto que significa ubicarlo con armonía en una estética tan alejada de las visiones que tradicionalmente ha tenido la obra. Eso significa buscar y apropiarse de una nueva espiritualidad dentro de la pieza, encontrar nuevas imágenes, nueva gestualidad, nuevos referentes culturales, filosóficos y religiosos, sin renunciar a la rotunda validez universal de los planteados por el texto. Este es un reto que pienso Macubá asume con valentía (no con temeridad, que significaría desconocimiento y ligereza) con plena conciencia de los riesgos y un trabajo serio y honesto. El resultado es una puesta en escena digna, correcta, en la que los personajes, como lo plantea el difícil texto de Triana, reasumen a otros varios en una dislocación del tiempo, el espacio y la razón.

certidumbre de la derrota, final y perpetua. Y ese tono lúdico está en la puesta, que ubica el juego de roles en un plano de fuerte ritualidad, una representación en la que el oficio del director y los actores por un lado, o las «energías» (y otras existencias) de las que a ellos les gusta hablar y en las que creen con firmeza por otro, o mejor, una mezcla de ambos, arman un micromundo de significantes que se transforman dando paso de una situación a otra, «de un estado de energía a otro» en los que encuentro varias imágenes bellas.

No creo que se pierda la espiritualidad de la obra ni la profundidad o universalidad del conflicto psicológico y social por la presencia de referentes religiosos afrocubanos. Ya en el texto original se propone un juego que tiene mucho de representación dentro de la representación, de mundo mágico, y por tanto de ritualidad (solemnidad, ceremonia, asunción). El mismo Triana ha reconocido su búsqueda de «los arquetipos de mi pueblo, lo cual

no quiere decir que sea folclórica [mi obra]». Y ya sabemos que somos (entre otras muchas cosas, pero también) religiosos, y que los cultos afrocubanos forman indiscutible parte de nuestra religiosidad. Expresiones lingüísticas de origen olvidado, gestos, pequeñas ceremonias cotidianas, prueban que más allá de creencias personales y prácticas oficiales la religión corre por las venas de la cubanidad (aceptando que tal cosa exista y sea racionalizable). Así, los dioses en los que se apoyan o a los que desobedecen Lalo, Cuca y Beba son también un poco nuestros dioses, pésele a quien le pese. ¡Ah!... Otra cosa bien distinta es la discusión sobre la validez como recurso estético del uso de elementos que muevan resortes extrartísticos demasiado poderosos, ya sean religiosos, políticos, filosóficos o ideológicos de cualquier otro tipo. Discusión en la que, dicho sea desde ahora, me ubico entre los opositores. Pero para ese análisis necesitaríamos otro espacio. De todas maneras, creo que Restos... es perfectamente válida para cualquier espectador que desconozca por entero los ritos afrocubanos y por tanto no establezca referencias de ese orden; el caldero vale también si es un trasto olvidado en el sótano que por arte de la magia de la representación se convierte para los hermanos en el déspota o la fuerza para derrotarlo.

El desempeño de los actores (Diosnelvis Ortiz, Consuelo Duany y Yamilé Coureaux) es eficiente, en especial el del joven Diosnelvis, en su calidad de hilo conductor de la acción o de terciario y catalizador de las acciones de las hermanas. En general, un trabajo orgánico, que muestra excelentes condiciones físicas, correcta dicción y proyección, manejo de tonos y resonadores, capacidad para la construcción de imágenes con los cuerpos, una gestualidad cargada, seguridad y dominio del espacio escénico y que deja adivinar disciplina, esfuerzo y constancia en la práctica actoral del grupo.



El espacio de la representación, pequeño y atemporal, está determinado por cuerdas y caldero al centro del proscenio, mesa, sillas, plumero, agujas de tejer, cuchillos. Sin embargo, creo que puede enriquecerse el diseño escénico pues la obra resulta pobre en su representación visual. Pueden ser más intencionados el diseño de vestuario de los personajes y la elaboración de algunos elementos, pueden ser más cuidados otros (como los pedazos de nailon), menos desolado y mudo el ámbito general. Esto ayudaría también a diversificar y enriquecer las soluciones escénicas, a la creación de más poderosas imágenes, que dan la impresión de agotarse en la segunda mitad de la representación, amén de que pueda existir la intención cíclica.

Mi balance final es positivo, creo que Restos... es una puesta correcta, con un eficaz trabajo actoral, que enfrenta con dignidad y, de paso, acerca al público santiaguero a un texto difícil para la representación e importante y polémico para la cultura cubana, que quizás no se incluya entre las más «pos-posmodernas» de la escena cubana, pero que tampoco lo

necesita. Nace desde Santiago y responde a un contexto cultural específico (y lejanísima de mí la idea de que en esta ciudad bella y agónica todo teatro deba tener de rito o de folclor afrocaribeño!). Más allá de preferencias individuales, la puesta es una ganancia rotunda dentro del repertorio de Macubá, que se inserta coherentemente en la propuesta estética que el grupo ha mantenido en esencia desde su creación, y a la vez supone un paso adelante en cuanto a apertura hacia otras zonas de la dramaturgia nacional (quizás también internacional) y al trabajo de otros directores que no puede ser menos que beneficio para la tropa de Fátima que, dicho sea de paso, está marcando luz al final del túnel acompañada quizás sólo por La Guerrilla, de Marcial Escudero y algún esfuerzo aislado y loable como el de Santiago Portuondo, recién estrenado director. Restos en esta aciaga noche para el teatro en Santiago. Bienvenidas sean entonces las visiones múltiples y la voluntad de permanecer fieles a nuestras elecciones vitales.

Harold Fernández Cedeño

■ Rumores y certezas

Esta es la noticia: en Pinar del Río ya se puede hablar del despertar del teatro. Tras varios años de ausencia de los escenarios de confrontación nacional, el grupo Rumbo ha vuelto a imprimirle a la provincia una vida teatral de la que se había privado por razones diversas, desde las propias hasta la demora en la restauración del legendario Teatro Milanés. Montajes como *Equilibrio* —una obra de Edgar Estaco asumida por Pedro Ángel Vera— hablan de la aparición de una pujante nueva generación de teatristas. Por suerte todo parece indicar que en Pinar los que empiezan están dispuestos a convivir y trabajar con los veteranos del colectivo.

Ya se conoció, por los días de su estreno, de la repercusión que había tenido la puesta de Reinaldo León sobre el primoroso texto de Abelardo Estorino, *Vagos rumores*. En Camagüey, a pesar de la pésima acústica de la sala Avellaneda donde se presentó, pudo apreciarse un espectáculo vital y bien resuelto.

«Durante toda la vida Milanés creó su fantasma adorado, armó a su gusto y tacto su específica isla de cristal, su manera de hilvanar palabras da hoy fe del espíritu lacerado y grande que inundó al artista. Dentro de sus búsquedas humanas y cívicas, bosquejadas para el terreno de la escritura dramática, Estorino reunifica en *Vagos rumores* la calidad conceptual y la esencial del poeta, hace carne y hueso, desde un extraordinario levitar, ese difícil límite entre creación y locura, y apoya los pies en la tierra para filtrar la historia y dar vida a un epopeya de ficción y mundo. No es de extrañar entonces que esta puesta de Teatro Rumbo insista, con fervor, en colorear los espectros de un Teatro Milanés que la vio nacer y en traficar con los tonos del encierro y la libertad como estadios codiciados del arte y de todo el género humano. Cuidado y justo, el espectáculo es el acople de las voces y los velos, y el deseo de los actores que lo

encarnan de entender también su aflicción y alegría».

Cito en extenso las notas al programa de Abel González Melo porque resumen la almendra de este montaje, una especie de gran instalación, en lo escenográfico, y de confesiones hondas en el tono que propone. La diversidad de los planos de acción obliga a desplazamientos que —aunque resueltos con ligereza y buen ritmo— ponen a prueba el entrenamiento del elenco.

Una aproximación de espectadora entrenada a las actuaciones me indica destacar el buen despliegue escénico de Yuliet Montes, la versatilidad y pulcritud en el decir de sus tres personajes, que hizo llegar a la platea la voz susurrante o exasperada de sus criaturas escénicas, por encima del pésimo sonido de la sala. El desempeño de Yuliet se agradece aún más tratándose de un texto de semejante carga poética y dramática. No puede decirse lo mismo del Milanés de Raúl

Capote, indescifrable sobre todo en los momentos de las más hondas confesiones del poeta. Sucede a veces que nuestros intérpretes confunden la rica vida interior con una quietud que puede tornarse artificiosa.

Por vías diversas, Jorge L. Lugo y Omar Durán aportan de similar forma fuerza y dinamismo a la obra estorineana. Lugo caracteriza mejor las transiciones hacia sus tres personajes y consigue un desempeño más eficaz cuando encara los roles femeninos. Durán enseña un Plácido duro, efectivo, aunque a veces se extrañan matices que ayuden a diferenciar los estadios de su rol.

Yo, primero como pinareña confesa y fiel seguidora de la vida escénica nuestra, celebro especialmente la presencia de Rumbo en Camagüey y su apuesta por ese texto conmovedor del querido Estorino.

Tania Cordero



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS



■ Brevísimas sugerencias para la imagen

Les rogamos que no hagan preguntas

Recién concluye el festival camagüeyano de teatro y Jorge Díaz ha sido otra vez llevado a escena. El conocido autor chileno se nos muestra ahora en un montaje realizado por el Colectivo Teatral Granma, agrupación experimentada del Oriente del país. Calificada como una sátira política, la obra no propone un contexto específico, pero resulta fácil asociarla con la historia nacional de muchos países en Latinoamérica. Centra su argumento en la crisis de un poder militarista que se prepara a vender la nación. Su imagen, desvencijada ante el mundo, necesita articularse antes de recibir desde el único país amigo a cierto funcionario, encargado de subastarla. El *slogan*: todo resulta vendible. El objeto: vender a toda costa.

Desde el punto de vista textual la obra utiliza códigos de farsa que llevan a su máxima expresión las situaciones y les proporcionan carácter crítico. El autor delimita su postura ante un contexto político que no le era ajeno, recreado básicamente por cuatro personajes. Términos como Intérprete, Embajador, Restaurador o Relacionista Pública para nombrarlos dan fe de la búsqueda de un efecto despersonalizador. No es casual que pertenezcan a las altas capas gubernamentales ni que las didascalias iniciales sugieran sus apariciones de entre un montón de basura. Cada suceso y la reacción ante él poseen la extravagancia de lo ilógico y la simpatía de lo absurdo. Así, la máxima autoridad gobierna desde el anonimato, dejando escuchar sus órdenes en *off*, el país existe sin tener Constitución y los oficiales del Ejército aún no aprenden a leer. La relación de los personajes con su ambiente, la propuesta de diseñar el espacio a modo de vertedero, el espantajo como metáfora de la imagen nacional, son elementos que apuntan no sólo a carencias de identidad, sino a la inercia ante una posible búsqueda.

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

No obstante, no siempre estos códigos funcionan, pues su naturaleza es a veces tan extrema que llegan a abandonar toda sutileza. Los sucesos comienzan a predecirse en tanto adoptan un sentido burdo, de mucha ingenuidad. Tal es el caso de la escena que propone la creación de la Carta Magna en la misma boca de un inodoro, para establecer analogía entre la escritura del documento y el tan primario acto de expulsión. La idea, que pretende desvalorizar el texto constitucional, se empaña porque está expresada en términos demasiado ilustrativos para un receptor que debe establecer sus propias asociaciones, a partir de la sugerencia y no de la muestra evidente. Por otro lado, muchos de estos recursos resultan prescindibles por no apelar al buen gusto, lo cual puede explicarse en el propio acto de extraer el documento entre los despojos.

La puesta en escena traduce estas propuestas con mucha fidelidad, aunque su director Norberto Reyes introduce variaciones que fluctúan desde el título, cuyo original es *El espantajo*, hasta el concepto escenográfico nunca tratado a modo de gran basurero, sino como una suerte de ciudad que se despliega sobre un largo lienzo. La conmutación favoreció al espectáculo, le hizo ganar en síntesis al recoger un espacio neutro, distanciado, que no poseía el primitivismo de la propuesta original. No puedo decir lo mismo del cambio en la concepción de La Imagen. Dicha entidad no se trabaja ni en texto ni en puesta a manera de abstracción, sino como ser corpóreo que en uno adquiere forma de espantajo, en otra forma humana. La transformación está condicionada por la necesidad de darle un carácter más activo, en tanto la imagen va adoptando posturas agresivas que se modifican de acuerdo con cada suceso. Conformada por dos jóvenes mestizos y raídos en actitud de sumisión, vinculan la lucha clasista en aras de la

sensibilidad con la causa popular. Estos planos de realidad que la obra observa nunca llegan a unirse; están concebidos desde perspectivas diferentes con objetos diferentes. El Gobierno se promueve desde el sarcasmo, La Imagen acusa desde la revelación. Uno quiere distanciar, la otra, identificar.

Dicha contradicción aumenta hacia el final, donde el pueblo se levanta en armas tras la barahúnda. El cierre, que contempla un triunfalismo todavía no espontáneo, se diferencia del que ofrece el autor cuando desmembra al Espantajo en medio del caos. La solución del espectáculo se advierte optimista pero lejana del contexto que ha tratado. Jorge Díaz es más ríspido. No simula utopías y quiere una consecuencia a toda costa: la catástrofe.

¿Cómo durmió la Junta?

No puede señalarse la presencia de un desnivel interpretativo. En tono de farsa los actores conciben sus personajes tratándolos como seres alejados, ficticios. Así se asimilan sin mucha dificultad, cuando lo orgánico pasa por un prisma de exageración y uno puede identificarlos con ciertos tipos propios de los ambientes políticos y sus organismos subordinados. Sin embargo, en todos se intuye un trabajo que aún no está concluido.

Como antes apunté, esta línea interpretativa se recibe desde los primeros parlamentos, en voz de Aniuski González, una joven actriz que asumió su rol con frescura y que dejó traslucir encomiables esfuerzos por comprenderlo. Voz y silueta de la opinión gubernamental, buscó una cadencia suave, no siempre matizada. Su personaje es complejo, presente en escena casi todo el tiempo; simula y equilibra situaciones, hilando continuamente la relación entre los otros. Lo estructura una amplia gama de

matices, así como comportamientos encontrados y contradictorios, ya cuando no finge, y aquí radica su dificultad. La Relacionista se asume aquí como un ser robótico que exagera sus encantos al punto de, en ocasiones, no hacerlos verosímiles. Su gestualidad, basada en movimientos afectados, apunta un tanto al vicio, y se concentra en el acto único de *parecer*, sin llegar verdaderamente a ser. El personaje necesita de instantes propios que lo legitimen y le den identidad, donde se halle a sí mismo humanizado. Esta carencia provoca que los estados de clímax recuerden a los estados corrientes, por lo que resultan poco creíbles. Mas la actriz encuentra aciertos que perduran sobre el trabajo de sus colegas, dados en la sencillez, la limpieza y concreción con la que se desempeña, sin procurar tergiversaciones en busca de una caracterización que hubiese resultado fatigosa. Por otra parte asume con simpatía las situaciones de absurdo, las dota de una particular ironía que roza a un tiempo con la ingenuidad y el escarnio.

Los demás actores trabajan aún más sobre el límite y la ponderación. El Intérprete usa tonos de lento compás que le otorgan aires de experiencia. Optó por la dificultad en el andar y el habla, por la dicción redonda y el escape en la voz, lo cual se hace crónico tras la escena en que *crea* la Constitución. Su desplazamiento adoptó fragilidad y casi se arrastraba totalmente consumido cuando realizó por fin mutis. La depauperada condición ética acabó por degradar el porte. Sin embargo, el personaje se hizo muy propenso a tales cualidades, que necesitaron alternar con otro tempo y hallar en ciertos instantes métodos menos ilustrativos. Sin duda hubiese ganado en precisión y complejidad.

Por su parte, El Restaurador rompe un tanto con esta dinámica de sobresaturación. Funciona como un aditamento especial que envía el país amigo, especializado en las bellas artes cosmetológicas. Tratado a modo de peluquero, típicamente *kitsch* y encartonado, busca la caracterización cercana al estereotipo. De muy afectados modales, le otorga a sus textos una serie

de intenciones que, si bien surten efecto por la simpatía que desprenden, advierten un sentido doble en relación con la tendencia homosexual del personaje que desvía los objetivos de la obra. Aunque es una propuesta original del autor, advierto en la concepción del personaje cierto facilismo, si bien no es fácil encarnar este tipo de roles y darles verdadera identidad. El actor la encuentra por instantes, sobre todo cuando sus intervenciones no encierran el sentido dual que antes apunté. Dotado de agudos tonos en el decir, debe atender los matices para hacer su trabajo más redondo.

En su rol doble de Intérprete y Embajador, Nicolás Pérez se expone con dignidad. Como diplomático plenipotenciario aparece marcando un acelerado ritmo. Trabaja su personaje en analogía con un animal rapaz, incorpora su *gestus* e intenta atrapar su espíritu. Lo ayudan sus muchos apartes, que basa en acciones grandilocuentes recreadas en su extraña vestimenta. Mas esto no siempre funciona: en ocasiones abarrota la interpretación. Como idea originaria resulta, pero el desempeño pedía medida.

Su monólogo establece una disección en la dinámica en tanto es muy extenso y llega a diluir el cierre del espectáculo. El problema es netamente dramático, pues los últimos sucesos se reiteran en el verbo de este único personaje que en la búsqueda de un estado clímax, se atropella. La paradoja está en que esta escena, donde deberían concretarse los objetivos de la obra, desarrolla un mecanismo de rezago que es ya irrecuperable y que también ha dañado la puesta. El director obvia la asociación del Embajador con el famoso comic Superman y le da una vestimenta menos identitaria. Sin embargo, al no existir variación en el canon expresivo respecto a las indicaciones textuales, la relación entre el personaje y su ambiente adopta cierto anacronismo. El equilibrio dramático experimenta un vuelco, pues los nexos de comunicación casi se anulan hasta existir un verdadero divorcio entre los niveles de importancia escénica. Un actor ha de dominar el espacio y los demás quedan relegados a una apoyatura insustancial. El texto así lo ha sugerido, a modo de espectáculo musical, donde el

solista se expone y el coro de jinglers ambienta. Si bien la dificultad viajó desde la escritura hasta la escena, se comprendió la necesidad de otorgar fluidez al cierre. El actor busca agilidad en el desplazamiento, pluralidad en las intenciones, fuerza en la expresión. Es loable esto, mas el trabajo no concluye. Se reclama un retorno, un análisis del origen, para luego recomenzar.

Todavía queda esta banderita

El arte que trata de descifrar subterfugios políticos lleva inevitablemente asociaciones y actualizaciones, descubrimientos realizados en las lecturas al parecer más simples. Inevitablemente se alude, se recuerda, se comprende. Sin embargo, dicha comprensión, de naturaleza tan individual, ha de estar guiada por una idea específica, sin develarse nunca abiertamente.

La propia elección de este texto supone un reto complejo. Su naturaleza sugestiva exige cuidado a la hora de la representación, sobre todo porque el espectador se hace más sensible a la influencia, y es capaz de elaborar rápidamente un pensamiento definitivo.

En este sentido *El poder de la imagen* reconoció un punto de vista no heredado del texto, no siempre desarrollado con el idóneo recurso, pero sí auténtico. Expuso su idea, descontextualizada, permitiendo que el público la enmarcase donde y cuando quisiese, que estableciera en un sentido muy personal su gama de referencias. Delimitó en el artificio escénico una conclusión ideológica, sensitiva, que si bien muchos habrán tachado de quimérica, entre los que me incluyo, también muchos afirmaron.

Creo que el público, de acuerdo con sus particulares escalas perceptivas, pudo asumirse en esa fluctuación de suspicacias y abruptas revelaciones que el espectáculo fue. Amén de cualquier desavenencia estética, cuando la quena norteña marcaba el cierre de cortinas, el público había ejecutado el acto de la comprensión.

Karina Pino Gallardo

William Ruiz Morales

Un libro transparente sobre la escena de Carlos Celdrán

EL NUEVO «CUADERNO TABLAS»

de Ediciones Alarcos fue presentado en Camagüey durante el XI Festival. El volumen es una compilación de textos varios de la autoría de Carlos Celdrán y responde al título de *La escena transparente*. Así, uno de nuestros principales directores inicia un camino casi nunca recorrido por los productores del arte escénico cubano. Quizás una reticencia a teorizar o la absoluta inmersión en los procesos creativos hacen que sobre todo los líderes de los grupos más importantes no desarrollen a la vez un pensamiento reflexivo en torno a lo que hacen. Carlos Celdrán, de una manera casual, ha ido elaborando textos que, en su mayor parte, responden a pedidos concretos de publicaciones, textos que constituyen el cuerpo de esta publicación. Era inevitable que un director con un interés estable en la transmisión de su forma de hacer, que se manifiesta tanto en la continua instrucción de sus actores como de las promociones de graduados del Instituto Superior de Arte, haya desarrollado, quizás sin proponérselo, textos que de forma coherente recogen varios puntos que fijan muchas de las estructuras que sigue como creador. Estos textos se convierten en una extensión de Celdrán y su trabajo por una década con el grupo Argos, una manera de explorar lo más oculto en una puesta en escena, una forma de observar los mecanismos que mueven el muy preciso funcionamiento de sus obras.

El cuaderno se divide en tres partes, todas, a mi entender, conectadas por una actitud que es la del libro: establecer un diálogo, un intercambio, con cada uno de los temas que lo ocupan. La primera está dedicada a la conversación atemporal y ubicua que establece el autor con esos maestros directos o indirectos, nacionales o extranjeros, que pueblan su espacio de aprendizaje. En la segunda Celdrán dialoga, se cuestiona, analiza los espectáculos que marcan el viaje de diez años de Argos. En la tercera la conversación



es con los críticos que lo entrevistan. Estos diálogos se establecen siempre desde una postura muy personal, el autor no se disfraza de una actitud teórica y se ve renuente a establecer verdades. Su escritura recorre las páginas sin densidad o extrema ligereza, expresando más que elementos técnicos o banalidad, una experiencia profunda de vida. Así entiende Celdrán el pensamiento sobre su teatro, como aquello que sale luego del ejercicio del pensamiento pero siempre como una experiencia viva y no como teoría demasiado artificializada por categorías o conceptos que muchas veces oscurecen en extremo. Celdrán expresa esta experiencia en un tono directo, buscando sobre todo ser entendido, de la misma forma que busca él mismo comprender. No se esconde en la escritura, busca que sus ideas alcancen transparencia, su estilo es claro aunque no plano por esa carga de profunda visceralidad de la que hemos venido hablando.

A pesar de este tono alejado de la teorización fría, Celdrán aclara, transparente, varios de los códigos que rigen su teatro. Desde la forma en que ha asimilado las influencias hasta claves precisas en su búsqueda escénica. El libro logra sobre todo, por ese tono de diálogo también con el lector, transmitir las preocupaciones personales de un director que asume siempre la actividad creativa desde la vida. No es un manual de dirección lo que debemos buscar aquí sino el pensamiento de una persona que tiene como actividad central el oficio de poner en escena. Por eso

más que soluciones a problemas del arte teatral, lo que encontramos son las preguntas que acosan al artista en su proceso creativo. Así, el efecto final es la posibilidad de establecer un intercambio más preciso con la obra, importante en nuestro teatro, de Celdrán. Un efecto exacto en una persona que intenta explicarse a través de su arte, las posibles soluciones sólo podrán encontrarse en su producción escénica.

Una constante atraviesa la reflexión en el libro y es, en mi experiencia personal, el descubrimiento más interesante. Esta constante es la preocupación del director por la búsqueda de una posible realidad en la escena. Considero que la definición clara de esta búsqueda es de una importancia mayor a la hora de analizar y comprender el proceso de investigación constante de Argos. Quiero establecer sobre todo una diferencia fundamental que creo es el salto más radical en esta correcta comprensión: la diferencia entre la búsqueda de la realidad y la naturalidad. Es clara y conocida la relación de influencia, aprendizaje e interpretación de Celdrán con las corrientes derivadas del método de Stanislavski, pero esta relación se estrecha cuando se pretende hacer coincidir la indagación inicial, típicamente naturalista, del maestro ruso, con la investigación actual de Argos. Desde el mismo nacimiento del método se produjeron variantes en la manera de entenderlo y aplicarlo. Una de las líneas de reutilización más fuertes es esa que se mueve del naturalismo a la exploración de una profunda realidad escénica. Ejemplos de esta pesquisa se producen ya desde ese archiconocido hito del devenir stanislavskiano: el Actor's Studio. Ya allí, en un espacio que se considera uno de los productos más directos del *Método*, la búsqueda se encamina a alcanzar una presencia actoral autónoma que trabaje en un verismo no encaminado a encarnar de la manera más patológica el personaje sino a la construcción conciente de signos que declaren un aquí y ahora del actor. Se intenta que el público sea capaz de sentir una realidad no mediada por una ilusión, el actor no trata tanto de hacer creer al público en su personaje sino de ser él mismo una presencia fuerte que llene al personaje de vida. Otra experiencia radical en la interpretación del *método* en Latinoamérica se observa en el trabajo de Antunes Filho. El director lleva al extremo la búsqueda de una realidad, que en su tensión llega incluso a prescindir de la presencia del público. Es en ese punto de la tensión donde se produce el salto fundamental con respecto al *Método*: la radicalidad de la búsqueda de lo natural lleva a la destrucción de la ilusión y asistimos a un evento donde se ven más que actores personas en la más absoluta intimidad.

He mencionado estos dos ejemplos para aclarar modos en que el naturalismo se radicaliza y se convierte en una experiencia absolutamente contemporánea. Muchos otros son los casos pero casi todos tienen en común que cambian el punto de vista en la investigación de una búsqueda de la ilusión de naturalidad escénica a una exploración del actor como presencia viva que existe realmente en el escenario y no sólo en el espacio imaginario de la ficción. Dentro de este momento de la investigación, con aciertos y desaciertos como es normal en toda experiencia humana, y colectiva en el caso del teatro, creo que se encuentra la búsqueda de Carlos Celdrán.

Es frecuente encontrar en el libro una idea que define de manera muy general la preocupación fundamental de la investigación escénica de Celdrán: la intención de lograr que el actor sea capaz de eliminar la máscara del personaje y muestre su rostro en toda su dimensión real. Celdrán persigue que el actor se *muestre* a través de la presencia de su personaje en la ficción, pretende despertar en el intérprete aquellas experiencias que hacen coincidir lo que dice su personaje

con su propia historia de vida, quiere que el actor diga la ficción desde una perspectiva de su presencia efectiva en el espacio real. Es aquí donde el equívoco aparece ya que el límite es, en ocasiones, difuso, sobre todo cuando pretendemos poner categorías preestablecidas. No se trata, por ejemplo, de establecer una vivencia que permita una mayor ilusión de realidad de la ficción, como se define en Stanislavski, sino que se pretende exponer en toda su dimensión esa vivencia, no se disfraza tras la imagen del personaje sino que coincide en un plano similar con él. Esta cualidad es lo que genera el funcionamiento coherente de muchos de los otros códigos que definen el teatro de Celdrán como son la posibilidad de fragmentar o distanciar. El actor, como no crea ilusión de naturalidad, puede trasladarse de un fragmento a otro sin que entre en contradicción esta ilusión con la evidente materialidad artificial de la escena. El espacio que habita el personaje, al hacerlo coincidir con el actor, no es más que el espacio escénico y no el mundo de ilusión de la obra. Se podría definir ya, como el gesto que persigue Celdrán, ese que permita la coincidencia en un mismo tiempo y espacio del gesto del actor y el del personaje en el ámbito, también dual y coincidente, del mundo sugerido de la ficción y el espacio real escénico. Coincidencia más que planos: el actor debe, en vez de llenar a su personaje de cualidades que lo hagan verosímil, llenarse él mismo de los gestos e ideas efectivos que lo hagan presente en escena.

Esta pulsión que el libro revela se encuentra en peligro en todo momento. Es más fácil enmarcar la investigación de Argos en un naturalismo muchas veces cliché y no intentar comprender la búsqueda contemporánea que su producción mueve. Peligro extremo si esta incompreensión se produce también en los propios actores del grupo ya que son ellos los encargados de hacer real esa pulsión. De esta manera el libro toma una importancia que quizás no fuera esperada al convertirse en una completa traducción de las intenciones del director. Su lectura permite, y lo digo desde mi experiencia real, una mejor comprensión de la obra de Argos aumentando el interés sobre esta producción. Se vuelve un libro efectivo, exitoso por su posibilidad de transmitir en la conversación amable las obsesiones más particulares del director, deleita e instruye, *canon dixit*.

e n

t A b l i l l a

a cargo de Lilianne Lugo y Maira Almarales

Los Colines: un doble festejo

Desde agosto de 1986 músicos, magos, titiriteros y sobre todo gente de teatro se enrolaron en un proyecto que nació en la humilde comunidad de Cordovanal, y que todos los años los lleva a realizar una temporada de trabajo en aquellos parajes intrincados. Hoy, después de veinte años de ininterrumpida labor, pueden contarse por decenas las comunidades y pueblos en la Sierra del Escambray, a los que ha llegado el talento y la pasión de servicio social de la brigada artística Los Colines, de Villa Clara.

Pero este año al festejo imprescindible por este vigésimo aniversario se suma otro honor. Y es que en su edición de 2006 el Premio Nacional de Cultura Comunitaria fue otorgado a dieciséis personalidades e instituciones vinculadas a esa labor en la Isla, entre las que se encuentra la brigada de juglares Los Colines. Este premio se entrega por la obra social y cultural de toda una vida, vinculada a la transformación y mejoramiento de las condiciones existenciales de la comunidad. Digno homenaje a la tropa de Ramón Silverio.

La agrupación, en sus dos décadas de vida, ha mantenido una búsqueda constante de lo genuinamente popular sin apartarse de las raíces más auténticas del folclor campesino cubano. Desde sus inicios, los lugares más intrincados del lomerío vieron sus presentaciones, que después se diseminaron por comunidades rurales de los trece municipios de Villa Clara y otros territorios vecinos.

Con esa intención, este grupo anda y desanda las tierras más lejanas para sembrar una ilusión a cuantos se acercan al fenómeno del teatro. «Todo el esfuerzo ha estado encaminado a dejar entre los pobladores campesinos la misma sensación de espera por la próxima visita y expectativa que el circo dejaba en mí cuando era un niño», dijo su director, Silverio, en una ocasión.

Entre las obras que Los Colines han presentado durante estos veinte años se destacan: *Recuerdos del batey*, *Oscurantismo* y *Las cabañuelas*. Silverio se ha propuesto consecuentemente avanzar por el curso popular, pero sin caer en los facilismos o las chapucerías. Los Colines ha elegido un público, orientando el trabajo hacia su heterogeneidad mediante la utilización de elementos particulares del hábitat campesino como el lenguaje, hábitos, tradiciones, etc.

En los festejos de Los Colines, tanto por sus veinte años como por el Premio Nacional de Cultura Comunitaria, participaron los reconocidos José Antonio Rodríguez, Verónica Lynn, y varias agrupaciones escénicas, como Teatro del Viento, Teatro Icarón, Teatro del Sur y el grupo Buscón.

Muchas felicidades desde *tablas* para quienes hacen del teatro una cruzada por la cultura cubana.

Rodando desde México

Durante su estancia en La Habana en septiembre de 2006, el grupo mexicano Teatro Rodante, por medio de interesantes encuentros, puso a consideración de los teatristas y del público conocedor de las tablas sus maneras de hacer.

Teatro Rodante, grupo independiente fundado en 1999, se nutre de la narración oral y el teatro callejero. Integrado por sólo tres personas que asumen todos los roles, desarrolla un arte popular y comprometido, asumiendo la obligación social de ser comunicadores a través de su oficio.

Obraron como anfitriones Los Cuenteros de San Antonio de los Baños. Durante varios días de satisfac-

torio intercambio, ambos grupos establecieron nexos trascendentales para su futuro quehacer artístico.

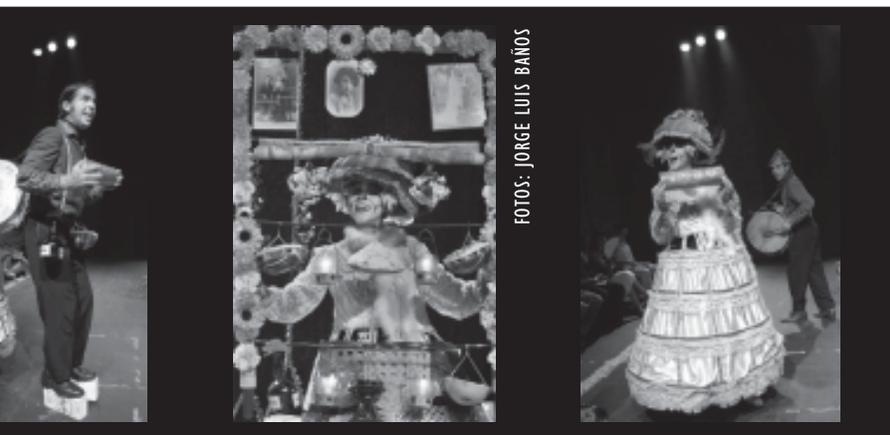


A todos nos toca, Teatro Rodante

«El círculo neutro. Diez pasos para el fortalecimiento de un personaje» fue el tema del taller impartido por Francisco Lozano y María del Carmen Cortés, a los actores de Los Cuenteros, Máscara de Luna y Estro de Monte Callado. El círculo neutro es un instrumento de trabajo para la búsqueda y la comunicación; con diez pasos el actor transita por la integración de elementos que van conformando el personaje a partir del neutro del actor, hasta su salida a la calle: finalidad del proceso. La ocasión fue aprovechada también para la presentación de algunos títulos de Ediciones Alarcos y de la revista *tablas*.

Atraídos tal vez por el sugerente tema de la obra, acudió numeroso público a las dos funciones de la puesta en escena *A todos nos toca*, presentada en el Trianón. La obra compendia prácticas culturales latinoamericanas y nos acerca a la visión de la muerte de diferentes etnias amerindias. Entre estas sobresale la visión mexicana, en la que a través de festejos y celebraciones se manifiesta el profundo respeto hacia la muerte.

Luego de una intensa investigación Francisco Lozano escribe esta obra, que narra la llegada de un hombre al mundo de los muertos y cómo la figura de Katrina, famoso personaje



mexicano que representa la muerte, lo espera para inaugurar un nuevo cementerio. Mediante cinco misterios Ignacio Flores rememora su pasado y se resiste a borrar sus recuerdos. Esta atractiva trama es encauzada por la música y el colorido de abundantes objetos folclóricos que simbolizan los elementos más significativos de las tradiciones funerarias de diversos pueblos del continente. Los aplausos finales fueron el pago generoso del público asistente al esfuerzo realizado por los dos actores, que lograron una comunicación efectiva a pesar de las difíciles condiciones existentes en la sala.

Nuevo espacio de intercambio propició la Casa de las Américas en un encuentro realizado en la sala Manuel Galich, donde los integrantes del grupo hicieron comentarios acerca de su labor artística y las influencias e investigaciones en el proceso de creación de la obra.

En los asistentes a estos eventos quedó el bonito recuerdo de una experiencia estética diferente. (Isabel Cristina López Hamze)

Los Ibeyis de fiesta matancera

Del 14 al 17 de septiembre de 2006 se celebró en Matanzas el evento nacional Fiesta de los Orígenes, auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura y dedicado en esta ocasión a la presencia china en Cuba. La cita contó con una acertada programación que incluía presentaciones de grupos portadores y reproductores, expo venta de libros, conferencias, exposiciones, peñas y otras actividades, ello unido a la realización del VI Forum Fernando Ortiz sobre Cultura Popular Tradicional e Historiografía Nacional, taller científico que aunó valiosas investigaciones académicas.

Insertada en la Fiesta de los Orígenes tuvo lugar la segunda edición de Mirada al Texto, encuentro que organiza Teatro Papalote. La dramaturgia de René Fernández es un espacio revisitado por numerosos creadores titiriteros. Mirada al texto constituye una acción que los agrupa para dialogar acerca de las diferentes

versiones escénicas que parten de una misma obra. La primera edición se realizó en 2005 y tuvo como centro *Historia de burros*. En esta segunda cita fueron Ibo e Idobé los protagonistas de la fiesta.

Los ibeyis y el diablo es una de las obras paradigmáticas dentro del repertorio de Teatro Papalote. Estrenada en marzo de 1992 pertenece al ciclo afrocubano del grupo, compuesto por nueve títulos de los cuales sólo este se mantiene activo. La versión titiritera que René Fernández hace de la leyenda yoruba de los jimaguas que con su astucia se enfrentan y vencen al diablo, ha inspirado a creadores de otros colectivos como el Guiñol de Camagüey, Teatro de la Villa (Guanabacoa) y Arbolé (Zaragoza, España).

Esta jornada se inició el día 15 con la inauguración de la exposición «Los ibeyis: del patakín a la escena» en la galería-vestíbulo de Papalote. Una muestra gráfica que incluyó fotos, carteles y programas de las diferentes puestas del texto realizadas por Teatro Papalote (1992 y 2006), Teatro de la Villa (1994), Teatro Arbolé (1995) y Guiñol de Camagüey (2002). Dicha muestra no sólo permitió la oportunidad de visualizar a partir de una memoria gráfica cómo un mismo texto recorre diversos caminos según las vivencias y estéticas de los colectivos antes mencionados, sino un diálogo con la fuente viva, los hacedores —directores, actores, diseñadores— del hecho teatral.

El sábado 16 se realizó un seminario de ponencias que incluía: «La dualidad en la cultura afrocubana» del investigador Ángel Luis Serviá, «Ibeyi Añá» del director Armando Morales, «El diablo de nosotros los titiriteros» del dramaturgo Ulises Rodríguez Febles y «Jimaguas en la escena. Notas en torno a la presencia del mito gemelar de los ibeyis en el teatro para niños en Cuba» del teatrólogo Jaime Gómez Triana. El encuentro concluyó el domingo 17 con la presentación de *Los ibeyis y el diablo* por el grupo anfitrión.

Mirada al Texto es una cita bien diseñada desde la memoria, el diálogo y la reflexión teórico-práctica. Agradecería que en próximas ediciones se pudiesen confrontar

desde la escena las diferentes versiones de los creadores presentes, hecho que cerraría por todo lo alto esta cita matancera, que como todas las de su estirpe es fruto de un sentido y una organización innegables. (Yohayna Hernández)

Coloquio de Investigadores de Teatro

Auspiciado por el Comité Organizador del XI Festival de Teatro 2006 y el CPAE de Camagüey, con Nelson Acevedo y Armando Taupier al frente, sesionó este evento en la Academia de Artes Vicentina de la Torre los tres días previos a la inauguración del festival, es decir, del 10 al 12 de octubre. Aquí nos reunimos investigadores de diversas provincias del país con la voluntad de «aprender de nosotros mismos» acerca de los diversos avatares y riquezas de las artes escénicas en la Isla.

En las sesiones del Coloquio se profundizó en zonas ignoradas de nuestro teatro, tanto geográfica como epocalmente: temas y ángulos variados fueron objeto de intercambios y diálogo fluido: el teatro antes de 1959 (Norge Espinosa), el de los años 40 y el teatro ADAD (José Roberto Gacio); el proceso espectacular de *La Virgencita de Bronce* (Yamina Gibert); la memoria en la escena (Enrique Río Prado); la historia y el devenir actual del teatro Sauto (Daneris Fonseca); multimedia del teatro santiaguero (Pascual Díaz Hernández); la fundación del Conjunto Dramático de Camagüey (Nelson Acevedo); la historia de la pasión camagüeyana por el circo y el teatro (Armando Taupier); la fundación del Teatro Domenech en el municipio villaclareño de Santo Domingo (Félix Miguel García Pérez) y la evolución y características del diseño en el Guiñol de Santa Clara (Olga Jiménez y Carmen Sotolongo). Algunos faltan en mi nómina pues fallos en los ajustes de transporte y alimentación nos hicieron estar ausentes en algunas exposiciones y alteraron la necesaria puntualidad de los horarios. Sin embargo, cuando por fin las sesiones comenzaban, un verdadero entusiasmo las iba penetrando; sin lugar para el tedio o el bostezo, cada intervención era acogida con preguntas, comentarios, afirmaciones, en las que un cálido

ambiente de fraternidad hizo que este Coloquio estuviera muy alejado de rigideces o formalismos. Las excelentes condiciones de la Academia como sede para tal evento contribuyeron mucho al realce de las disertaciones.

De agradecer fue también en el Coloquio el espacio «Memoria», donde el grupo Mirón Cubano rindió tributo a la rica trayectoria artística de Albio Paz en la escena cubana y a su entrañable dimensión de teatrista.

Como cierre, el día 12 se nos convocó a un panel, moderado con sabiduría e irónica inteligencia, por Luis Álvarez Álvarez, en el cual pasamos balance a la problemática del estado actual de la investigación científica en el campo teatral. Ulises Rodríguez Febles, director del Centro de Documentación de las Artes Escénicas (CDIAE), de Matanzas, y Nancy Benítez Trueba, directora del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, además de sus certeras puntualizaciones, destacaron el rol que estos centros están destinados a cumplir como puntos de comunicación, información e intercambio para los investigadores. Al final fueron aprobados los puntos de vista que quedaron plasmados en la Declaración Final, documento que por su calidad debería ser publicado y tener carácter orientador en la actividad investigativa. Con su párrafo final termino: «Si queremos impulsar una imagen sustantiva de nuestro patrimonio escénico se precisa destinar recursos para elevar el nivel profesional y tecnológico de estas investigaciones, así como para trazar redes con tecnología apropiada para la conexión con diferentes áreas y territorios [...] Los investigadores debemos considerar imprescindible la comunicación interpersonal y el empeño de intercambiar experiencias y resultados de investigación». Bienvenido el Coloquio de Investigadores de Teatro y nuestros más fervientes votos para que esta experiencia no caiga en el olvido. (Carmen Sotolongo Valiño)

Nuevo galardón para Norge Espinosa

El poeta matancero José Jacinto Milanés sigue siendo un tópico al que volver si de poesía o teatro se trata. En el aniversario 143 de su muerte su ciudad natal le rinde homenaje. La casa social de la Unión de Escritores y Artistas (UNEAC) fue el espacio escogido por Pablo Armando Fernández, César López y Juan Luis Hernández Milián para hacer un intercambio basado en el verso y la remembranza. Entre el público se encontraban numerosos poetas, dramaturgos y estudiantes.

En este marco se entregaron, por décima ocasión, los premios del concurso nacional José Jacinto Milanés, convocado por la UNEAC y su filial de literatura, en las modalidades de poesía y dramaturgia.

El apartado de teatro tuvo esta vez como miembros del jurado al Premio Nacional de Literatura, Antón Arrufat, a Gerardo Fullea León y a Ulises Rodríguez Febles, quienes decidieron otorgar a Norge Espinosa, con la obra *Cintas de seda*, dicho premio. Por su parte el cuaderno *Corrientes coloniales*, de Leymen Pérez, de Matanzas, fue el laureado en poesía.

Ambos ganadores recibieron diplomas originales, confeccionados especialmente para la ocasión por el artista de la plástica Rolando Estévez; así como una obra de cerámica del reconocido y multifacético Manuel, Presidente de la UNEAC en la Atenas de Cuba.

El texto teatral de Norge está basado en la vida y obra de dos figuras imprescindibles de la cultura mexicana e hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y Frida Kahlo. *Cintas de seda* es una evocación de las complejas personalidades y las relaciones que sostuvieron con su entorno ambas artistas, cuyos nombres son en el ámbito cultural contemporáneo objeto de culto y de creciente influencia. El título está

tomado de una frase de André Breton dirigida a Frida y su asombrosa obra en el campo de la pintura.

La obra se emplaza en un hospital que puede ser la Eternidad o simplemente la Muerte. Ahí ambas mujeres cruzan sus anhelos y juegan a representarse, mientras los fantasmas de sus parientes, amigos y enemigos, las asedian. Mujeres símbolo por sus atrevidas posturas y concepciones del mundo, alejadas de toda convención y moral hueca, ahora se unen bajo la mano conciente y ducha de Noruega.

La pieza fue escrita este año como parte de un acuerdo del autor con el grupo Alas, de la ciudad de Bayamo, que dirige Fernando Muñoz. Dicha agrupación se encuentra trabajando ya en el montaje de la misma, que será editada en Matanzas, ciudad sede del evento. Esperamos pues, el estreno de esta obra. Nuevo reconocimiento para un autor que siempre nos sorprende con la temática, la lírica y la frescura de sus textos.

Abelardo Estorino: el homenajeado X

Por mucho tiempo las matemáticas han usado como signo de multiplicación la letra x, que constituye además la variable más empleada en nuestras ecuaciones escolares. Los rayos X fueron llamados así por su naturaleza desconocida, desde que Roentgen en 1895, casi accidentalmente, los descubrió. Los romanos usaron este símbolo para significar el número diez. A lo desconocido, ya sea esto el nombre de una persona u objeto, se le llama equis. Tenemos pues que, fuera del idioma mismo, este quizás sea el grafema más usado de la lengua. Su propio sonido, compuesto de k y s, preludia su complejidad. Y es precisamente a ocupar el puesto de esta letra extraña que Abelardo Estorino es llamado a formar parte de la Academia Cubana de la Lengua.

La tarde del lunes 6 de noviembre de 2006 fue la iglesia de San Francisco de Paula, en La Habana Vieja, la sede del acto oficial de investidura del distinguido dramaturgo y escritor como miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Este contó con la presencia de Julián González y Gisela González, Presidente y Vicepresidenta Primera respectivamente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, así como poetas, ensayistas, críticos, periodistas, familiares y amigos del homenajeado, tales como Ángel Augier, Monseñor Carlos Manuel de Céspedes, Reynaldo González, Ambrosio Fornet y Nancy Morejón, entre otros.

Desde su creación en 1926 es esta la primera vez que la Academia elige como miembro a una figura cuya obra más relevante y trascendental está dedicada al teatro, género que debe a este maestro obras extraordinarias dentro de la historia de nuestra dramaturgia.

Al iniciar la ceremonia, el presidente de la Academia, el escritor y periodista Lisandro Otero, destacó los méritos y trayectoria creativa del nuevo miembro. Luego cedió la palabra a la Doctora Graziella Pogolotti, quien tuvo a su cargo el discurso de elogio titulado «Palabras en el espacio», leído por la también académica Margarita Mateo. El texto de la Doctora Pogolotti constituyó un análisis vital sobre la obra de Estorino. En este se resalta la humanidad de su producción, en la que las obsesiones de la modernidad son reformuladas desde su óptica particular. En ella la palabra rescata un tiempo y un espacio donde el ser humano halla su cabida.

Inmediatamente el nuevo miembro de la Academia leyó su discurso de ingreso. Largo, profundo y hermoso texto que discurrió por varios siglos: de las charlas europeas de salón

a las tertulias gestadas por Domingo del Monte, de la escena europea a la insular de otros tiempos.

«La imaginación, esa posibilidad de crear que afecta al hombre...», así comenzó Estorino su discurso, para luego discurrir por la cubanidad a partir de aquellas tertulias del XIX que marcan ya un pensamiento, una intelectualidad acuciada por problemas diferentes, por la libertad en su más amplio sentido. «Así como en las tertulias o salones de Europa surgió la idea de las academias de las lenguas española y francesa, también en la tertulia de Del Monte surgió y se discutió todo lo relacionado con la fundación de la Academia Cubana de Literatura, prohibida casi al nacer por ser considerada un cenáculo de conspiradores contra el gobierno español y fue la causa del destierro de José Antonio Saco». Habló de cómo José Jacinto Milanés se vincula a las tertulias de Domingo del Monte, considerado su mentor.

Y aquí toma cauce otra idea, la de las conexiones espirituales que se establecen entre Milanés, esa figura misteriosa y sus posteriores admiradores, entre los que el propio dramaturgo asume una preponderancia vital (recordemos sus obras *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* y *Vagos rumores*). También contamos aquí a Piñera, que esbozó una obra que nunca terminó acerca del poeta. De igual forma se establecen otros vínculos, dados por las relaciones familiares, la personalidad y la concepción artística de Milanés, Virgilio y Lezama. Acude una vez más a la imaginación, prefigurando una tertulia en la que esos grandes de nuestro siglo XX, junto a Cintio Vitier y Fina, se unen a los contertulios de Domingo del Monte.

Más allá de simples asociaciones históricas, Abelardo traza una línea por

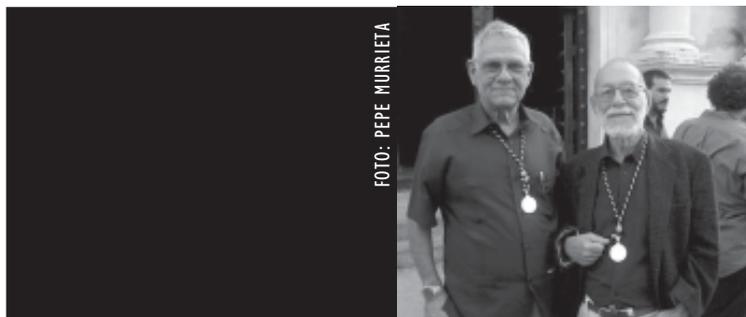


FOTO: PEPE MURRIETA

la poesía y la literatura cubana, una línea que amén de las similitudes obvias de idioma y lugar apunta a la idiosincrasia, al ser cubano, a un estilo propio de la creación que es en última instancia lo que la Academia Cubana de la Lengua debe salvaguardar.

Milanés fue la trama final, el broche con el que su propia obra se enlaza a las citadas asociaciones. «Si la imaginación que invoqué en las primeras líneas de este trabajo nos ayuda y queremos entrar desde el fondo de esta sala a un José Jacinto Milanés, que me debe su manera de vestir, la mirada irradiada, sus angustias, sentimientos y temores, pero sobre todo su voz, que nos recitará sus pesadillas como yo se las he dictado», dijo Estorino. Acto seguido cobró vida el poeta Milanés, en primera persona: «Milanés./ Yo soy José Jacinto Milanés, poeta, autor del Conde Alarcos, estrenada en el Teatro de Tacón, elogiada en Madrid. Soy honrado, culto, de una familia intachable, ¿dónde está mi mancha?». Para culminar con la frase «Ya no puedo imaginar nada más. Gracias». Mientras, el público-oyente, palma contra palma, generó aplausos. Como en sus obras sobre las tablas, el agradecimiento y respeto de los presentes se hizo notar. Por último el Presidente de la Academia impuso a Estorino el pectoral académico y el correspondiente diploma.

Estorino, Premio Nacional de Literatura (1992) y Premio Nacional de Teatro (2002), con más de ochenta años de edad y una increíble agilidad, asiste con frecuencia a ver espectáculos teatrales, y se lo encuentra en eventos teóricos de reflexión y debate sobre la escena local o universal. Descuellan en él, según quienes lo conocen, la humildad, su cuidadoso trato interpersonal y su bien logrado sentido del humor. Quizás su vitalidad parta de la influencia benigna de sus muchos personajes, o del reconocimiento de sus admiradores, o de una energía que

no se agota porque sabe que aún queda mucho por hacer.

Valga pues, la x, la más heterogénea de nuestras consonantes, para honrar al autor de *La casa vieja*, *Vagos rumores*, *Parece blanca*, *El baile*, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, *Ni un sí ni un no*, y otras tantas obras que han marcado un hito en el teatro cubano. Este hombre que ha hecho del ser humano el centro de su creación, que supo atrapar entre diálogos, didascalias, metáforas –palabras al fin– al cubano. Ese señor que un lunes de noviembre rescata la imaginación como cualidad esencial, necesaria, de la que precisamos para seguir siendo.

Noemí: una videoteca y una sala de proyecciones para la danza

Justo en los días en que la danza estuvo de fiesta, al celebrarse la vigésima edición del Festival Internacional de Ballet de La Habana, la concurrencia ha querido que el goce se multiplique. Un nuevo espacio para la promoción, investigación y desarrollo de la danza ha cobrado cuerpo con la inauguración de la videoteca y sala de proyecciones Noemí.

Continuando las acciones para materializar los proyectos de fomento y colaboración que lleva a cabo la Fundación Brownstone con el Ministerio de Cultura de Cuba, sus Centros y Consejos, se ha instalado el nuevo espacio en uno de los salones del Centro de Danza de La Habana. La sala Noemí se convertirá en centro referencial y de difusión de lo mejor de la danza cubana e internacional.

Tras la convocatoria de la Fundación suiza, importantes creadores europeos y norteamericanos donaron obras en soporte VHS y DVD. La bailarina y coreógrafa francesa Mathilde Monnier, directora del Centro Coreográfico Nacional de Montpellier, hizo llegar una veintena de piezas que recogen un período de veinte años de trabajo e investigación. De la misma forma que el imprescindible artista estadounidense Bill T. Jones, con su Arnie Zane Dance Company, los franceses Daniel Larrieu, Catherine Bay y Christian Rizzo (Asociación Fragile), aportaron materiales a los fondos de la videoteca. Obras de creadores paradigmáticos en

la historia de la danza como Martha Graham, Paul Taylor, Alvin Ailey, Merce Cunningham, estarán gratuitamente a disposición de los interesados.

Este nuevo proyecto de colaboración de la Fundación Brownstone con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y nuestra publicación *danza.cu*, forma parte de una naciente etapa de articulación con centros de investigación, producción y promoción artísticas en el mundo. Instancias de elevación, actualización e intercambio entre los profesionales de la danza generarán, en lo adelante, acciones de alto provecho para todos.

Ciclos temáticos, conferencias maestras, *stages*, etc., que centren su discurso en las prácticas corporales, el movimiento y la danza, encontrarán espacio en la programación de la Sala Noemí. Junto a los registros de obras, video-danzas y materiales de autores cubanos, los fondos provenientes de la Red Sudamericana de Danza, el Circuito de Videodanza del Mercosur (CVM), Itaú Cultural Dança (Brasil), entre otros, denotarán las conquistas de estas expresiones en nuestro continente.

En el acto de apertura, el señor Gilbert Brownstone manifestó su «leal vocación y satisfacción por contribuir con los proyectos de bien social en Cuba», al rato que aseveró que la Fundación continuará en la procuración de materiales para engrosar los archivos de la novel plaza.

Con la presencia de Gisela González, vicepresidenta primera del CNAE, Santiago Alfonso, Premio Nacional de Danza, Olga Beatriz Pérez, Directora del Centro de Danza de La Habana y artistas, críticos, investigadores, estudiantes, quedaron abiertas las puertas del ansiado sitio. Sin duda alguna contamos ya con una conquista deseada y necesaria. (Noel Bonilla)

El Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas y la Sección de Crítica de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, celebraron los días 29 y 30 de noviembre de 2006 el Taller de Investigaciones Rine Leal en la Sala Teatro Adolfo Llauradó. La presente convocatoria trabajó los temas de la crítica, la asesoría y la investigación.

En la sesión del miércoles 29, como apertura del evento, se realizó el tradicional brindis a lo Rine, un trago de café cortadito en honor al maestro. El panel, integrado por Vivian Martínez Tabares, Bárbara Rivero, Ismael Albelo, Roberto Gacio y Esther Suárez Durán, tuvo como moderador a Osvaldo Cano. Este primer encuentro estuvo dedicado a la crítica teatral y danzaria.

La teatrológica Vivian Martínez Tabares expuso un trabajo acerca de la función de la crítica como memoria histórica: «es la constancia de la representación teatral, es una obra de creación personal, es un ejercicio de la opinión frente a la obra de arte, es el acto de convertir el discurso artístico (el espectáculo) en el discurso literario».

Esther Suárez Durán, socióloga dedicada al teatro, se adentró en la historia de la crítica artística en Cuba a partir del siglo XIX, analizó figuras como Juan Clemente Zenea, Julián del Casal y el propio José Martí, para abordar la crítica como diálogo con el público: «La crítica no debe zaherir ni truncar el diálogo con los creadores, debe buscar la unidad y la integración entre los mismos».

Ismael Albelo, periodista cultural y crítico de arte, retomó algunas de las premisas que debe tener el crítico, en primera instancia el respeto al artista y a la obra. A partir de sus propias experiencias, enfatizó en la singular manera de decir que exige el oficio, el cómo se hace para no desalentar al creador y establecer un diálogo constructivo.

El maestro Roberto Gacio destacó la importancia que tendría el que los jóvenes críticos participaran en los procesos de creación de los distintos grupos, lo que contribuiría en gran medida a su formación. Para los estudiantes presentes en el taller, esto constituyó una convocatoria tentadora

para infiltrarse en el quehacer teatral.

El jueves 30 la primera sesión estuvo dedicada a la asesoría teatral. Los panelistas fueron el maestro Rogelio Díaz Cuesta (Yeyo) y Baby Domínguez, asesora de Teatro de la Luna. En el rol de moderadora estuvo Esther Suárez Durán. Los criterios debatidos giraron en torno a la relevancia del asesor en el proceso de creación, desde la selección de la obra que se va a montar hasta su participación en los ensayos. «El asesor es el consejero», Baby se refirió al asesor como «el primer crítico que visita la obra», este en medio del proceso de trabajo se debe distanciar un poco de la obra para retomarla luego y poder dar la opinión justa. «La obra de arte se va perfeccionando aún después de la puesta en escena, cada función requiere un nuevo estudio para limar las asperezas. El asesor debe conocer minuciosamente la obra, es la conciencia artística».

Rogelio Díaz y Baby Domínguez intercambiaron sus respectivas experiencias, el maestro refirió anécdotas de su larga trayectoria en el mundo teatral y Baby abordó su trabajo de asesora y dramaturgista en el grupo Teatro de la Luna.

En la segunda sesión de ese día el Taller se encaminó hacia el tema de la investigación teatral y danzaria. Elina Miranda Cancela expuso un trabajo acerca de los mitos y cánones griegos en el teatro del Caribe hispano, cómo son retomados en los artistas contemporáneos. Citó las obras *Bacantes* de Flora Lauten y Raquel Carrió, *Medea en el espejo* de José Triana, y dio un adelanto de su libro *Calzar el coturno americano*.

Ernesto Fundora, estudiante de quinto año de Teatrológica de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, presentó el trabajo de nuestra redactora Yohayna Hernández: «Una lectura de iniciación al discurso crítico en la reseña de espectáculos dramáticos en la revista *tablas* durante el período de 1982 a 1986».

Para cerrar el evento el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas brindó un merecido homenaje a la Doctora Graziella Pogoletti y al maestro Rogelio Díaz Cuesta. *tablas* obtuvo un reconocimiento por sus veinticinco años de valiosa labor en la divulgación del teatro cubano.

Un zonzún para los maestros

Educar es una tarea difícil, que requiere vocación, sacrificio y talento; pero enseñar el arte es aún más complejo, sobre todo porque no se trata de una materia cuyo aprendizaje requiera únicamente de la memoria, sino que obedece a otros factores más íntimos. Creo que si los profesores de manera general merecen nuestro respeto y admiración, aquellos que se dedican a la enseñanza artística también precisan de un homenaje sentido.

Con este fin el Centro Nacional de Escuelas de Arte y el ISA otorgan desde 1997 el Premio Nacional por la Enseñanza de las Artes «El Guaní de Plata». El galardón en sí es una pieza de plata que representa a nuestro zonzún, y su nombre proviene del vocablo que los aborígenes cubanos usaban para designar a este pajarillo.

La más reciente entrega de los premios tuvo lugar el 14 de diciembre de 2006. Para él habían sido nominados diecinueve maestros de reconocida trayectoria. Finalmente los laureados fueron Vicente Revuelta, Flora Lauten, Ramiro Guerra y María Elena Molinet.

Cada uno de estos nombres evoca una labor sostenida durante años en el campo del arte, que ha sido reconocida en otras ocasiones: Vicente Revuelta, el inolvidable maestro, actor, fundador y director del antológico Teatro Estudio, Doctor Honoris Causa en Arte por el ISA y Premio Nacional de Teatro en 1999; María Elena Molinet,

destacada diseñadora y profesora que ha realizado el diseño de vestuario para espectáculos de diversos géneros (danza, ballet, bailes populares tradicionales, folclor, y sobre todo teatro dramático); Ramiro Guerra, fundador de la danza contemporánea en Cuba, bailarín, coreógrafo, promotor y maestro de las primeras generaciones de la técnica contemporánea en el país, Premio Nacional de Danza en 2000; y Flora Lauten, directora del Teatro Buendía, actriz en los grupos Los Doce, Escambray y La Yaya, pedagoga del ISA durante años, Premio Nacional de Teatro en 2005.

Estas figuras, creadores ellos mismos de marcado esplendor, decidieron en algún momento legar sus conocimientos de persona a persona formando a otros artistas, que son quienes pueblan ahora mismo las tablas cubanas. Por el doble mérito, vaya pues nuestra más cálida felicitación a esos maestros cuyo esmero ha formado a tantas generaciones de profesionales de las artes. A esos hombres y mujeres que han puesto su talento al servicio de la enseñanza.

Reapertura del Teatro Milanés

El 27 de diciembre de 2006 después de varios años en reparación, el Teatro Milanés reabre sus puertas. La capital pinareña se vistió de fiesta para celebrar el esperado acontecimiento.

El edificio tiene su historia. En 1838 con el nombre de Lope de Vega, Pinar del Río tuvo su primer teatro, una primaria construcción de tablas. Posteriormente fue sometido a diferentes transformaciones debido a su importancia como institución cultural. En 1898 Don Félix del Pino vuelve a bautizarlo, esta vez con el nombre del poeta matancero José Jacinto Milanés. Al llegar el triunfo de la Revolución Cubana el teatro contaba con ciento veintidós años, era inaplazable otra restauración. En 1965 el escenario del Milanés fue el espacio donde el Dramático y el Teatro Lírico de la provincia representaron piezas musicales y dramatizadas, entre las cuales se incluyeron obras de la dramaturgia cubana y del repertorio universal. En la década del ochenta Enrique Pineda Barnet utilizó la locación para filmar varias es-

cenas de *La bella del Alhambra*, recreando el famoso coliseo de Consulado y Virtudes. Figuras legendarias como Tita Rufo, Renata Tebaldi, Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Rosita Fornés, Alicia Alonso y el grupo Teatro Estudio brindaron funciones en las antiguísimas tablas.

Los nuevos programas de remodelación coincidieron con el Período Especial, la escasez constituyó la prolongación de la espera, parecía que la institución quedaría sellada para siempre. Los pinareños pasaron años tristes, entre la añoranza y el deseo, hasta que al fin se recogió el fruto de la persistencia y el Teatro Milanés está listo para los artistas y en especial para el público.

La gala cultural de reapertura estuvo dirigida por Héctor Quintero, quien aprovechó la ocasión para relacionar las manifestaciones del talento local con las capitalinas. Estuvieron presentes la Compañía del Teatro Lírico Ernesto Lecuona, la Compañía Danza Folclórica, la Orquesta de Cámara, Omara Portuondo y Amaury Pérez Vidal. Algunas personalidades de la cultura acudieron a la festividad, junto al Ministro de Cultura, Abel Prieto Jiménez. El local llenó todas sus capacidades.

Pinar del Río terminó el año 2006 inmerso en el regocijo de ver relucir como nunca su Teatro Milanés, que inicia una nueva etapa con la celebración por todo lo alto de sus muchas décadas.

Obituario

En los últimos meses de 2006 fallecieron tres cubanos de íntima relación con las artes escénicas. En Madrid murió Mario Parajón, cuya obra como director escénico y, sobre todo, como profesor de distintas materias relacionadas con el teatro, se recuerda entre sus alumnos y colegas de los años cincuenta y sesenta. Poco tiempo después en La Habana, de manera totalmente inesperada, el gestor y promotor de la danza Pablo Roca, fundador y director del proyecto Solamente Solos, evento que venía realizándose desde la década de los noventa en distintas ciudades del país. Y en Miami el actor Pedro Rentería, cuya trayectoria más importante se produjo aquí en Cuba, dada su participación en Teatro Escambray, el grupo Pinos Nuevos y el cine nacional.

Aunque entregaron lo suyo desde diferentes oficios, se recordarán sus mejores aportaciones a las artes escénicas cubanas.

desde San Ignacio 166

En el último trimestre de 2006 centraron la participación de nuestro equipo las ediciones del Festival Internacional de Ballet, celebrado en La Habana, y el Festival Nacional de Teatro de Camagüey, acontecido en esa ciudad, a cuya oncenava edición nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos había contribuido de diversos modos en el periodo de su organización. En Camagüey se presentaron *La escena transparente* de Carlos Celdrán, la más reciente entrega de «Cuadernos tablas», así como el volumen I de *Teatro completo* de Abelardo Estorino en la colección «Biblioteca de Clásicos», ambos títulos publicados por Alarcos.

En noviembre y diciembre, Omar Valiño, director de la Casa Editorial, participó en eventos teatrales internacionales realizados en Santo Domingo, República Dominicana; Guanare, Venezuela y Bogotá, Colombia; en tanto el editor Abel González Melo cumplía funciones de trabajo en España.

Fueron meses de intensa preparación de las múltiples actividades, eventos y propuestas de Tablas-Alarcos para los primeros meses de 2007, acciones todas dedicadas a los veinticinco años de la fundación de la revista *tablas*. De las mismas tendremos sucesivas ampliaciones en próximos números.



A

Arrufat, Antón. «Estorino se encuentra con Don Juan», n. 2, pp. 38-40.

Asafiev, Boris. «La música en el drama», n. 4, pp. 32-40.

B

Barreiro Yero, Jesús. «Origami Teatro de cumpleaños», n. 4, p. 93.

Bernal Echemendía, Juan Eduardo. «¡Pasen, señores, pasen!», n. 1, p. 78.

Bonilla-Chongo, Noel. «Danzar en la calle: ¿cuáles son las reglas del juego?», n. 1, pp. 89-90. // «Días de danza y premios», n. 3, pp. 3-4. // «Eduardo Arrocha: puro diseño, pura danza, puro teatro», n. 4, pp. 29-31.

Brooks, Jorge. «Una exposición de Gerardo Iglesias», n. 1, p. 85. // «La impronta negra en la danza contemporánea cubana», n. 4, pp. 22-28.

C

Caballero, Atilio. «Apostillas sobre la diferencia entre leer y representar», n. 1, pp. 94-96.

Cala, Ulises. *La otra orilla*, n. 4, pp. IV-XVI.

Campuzano, Luisa. «Superior a su tiempo: Carlota Milanés», n. 2, pp. 29-33.

Cano, Osvaldo. «Triángulo vital», n. 1, pp. 57-60. // «Un canto a la libertad», n. 1, p. 71. // «Con el yelmo de Mambrino», n. 4, pp. 83-84.

Cañellas Sueiras, Miguel. «Visión de Woyzeck desde una atalaya de La Fortaleza», n. 1, pp. 76-77.

Castrillo, Cristina. «Una isla que recoge los naufragos que todavía sueñan», n. 1, pp. 21-22.

Curbelo, Alberto. «Obbá Eugenio Hernández Espinosa», n. 1, Entretelones.

D

Del Pino, Amado. «Tras la soga de Esopo», n. 1, pp. 69-70. // «Morir de disyuntivas», n. 2, pp. 34-37.

E

Espinosa Mendoza, Norge. «Víctor Varela: la memoria como obstáculo», n. 1, pp. 80-81. // «¿Revive el monólogo cubano?», n. 1, pp. 85-86. // «Los mangos de Estorino: divertimento, ruptura y continuidad», n. 2, pp. 8-13. // «Antón Arrufat: el ceremonial de saberse dramaturgo», n. 3, pp. 30-34. // «Experimental 2 de Teatro: una nueva interrogante», n. 3, pp. 91-92.

Estorino, Abelardo. «Se acerca, advino su paso...», n. 2, p. 3. // *Yo fumo Marlboro*, n. 2, pp. V-XII. // «El arte de morir contando», n. 2, p. 96.

Evans, Tasha Faye. «A capella», n. 1, pp. 43-44.

F

Fullea León, Gerardo. «El culto a la irreverencia de Ferrer», n. 3, pp. 28-29.

G

Gacio Suárez, Roberto. «Un espacio digital destacado», n. 1, pp. 84-85. // «Eclipse con Arrabal», n. 1, pp. 87-88. // «Las penas saben nadar:

un monólogo paradigmático», n. 2, pp. 85-87. // «Escándalo en El Sótano», n. 3, pp. 70-72. // «Yo vi a Marceau en La Habana», n. 4, pp. 4-6. // «Aniversario cincuenta de la sala Hubert de Blanck», n. 4, pp. 90-91.

Garbey, Marilyn. «Otra cucarachita», n. 2, pp. 88-91. // «Una ecuación para la danza», n. 3, pp. 82-85. // «Bailo con 45 pares de pies. Entrevista a Miguel Iglesias», n. 4, pp. 16-21. // «Bailar en la Isla, hoy como ayer», n. 4, Entretelones.

García Abreu, Eberto. «Pensar el teatro entre los mares: apuntes de un viajero», n. 3, pp. 5-14. // «¿La última balada?», n. 3, pp. 73-76.

García Sánchez, Alberto. «Charlotte Corday. Poema dramático: alucinaciones sobre los textos y los escenarios que se entrecruzan», n. 3, pp. 62-69.

Gómez Triana, Jaime. «El teatro al papel», n. 2, pp. 92-93. // «Teatro D'Dos vive y cambia», n. 3, Entretelones. // «Medea material: el cuerpo como espacialización y el Sueño Yugoslavo», n. 4, pp. 81-82.

González Broche, Mario. «Habla Caín», n. 2, pp. 14-16. // «Fiesta en el Centro», n. 3, pp. 89-90.

González Melo, Abel. «El uso dramático de los objetos. Taller impartido por Ana Correa», n. 1, pp. 30-33. // «Peligros de ser Don Juan», n. 1, pp. 72-73. // «Un tren que pide vía», n. 2, pp. 74-81. // «Yo hablé con Pinter en Londres», n. 4, p. 3. // «Un fétetro de lujo», n. 4, p. 89.

Greenhalgh, Jill. «Mujeres de rojo», n. 1, pp. 13-16.

Guerra, Ramiro. «Danza: amenazas y resistencia», n. 4, pp. 7-15.

Gutiérrez Grova, Alina. «Sobre las funciones del discurso dramático: Réquiem por Yarini», n. 3, pp. 21-27.

H

Hamze, Nora. «Electra y Luz Marina: dos momentos y un conflicto», n. 1, pp. 53-56.

Hernández, Yohayna. «Teatro D'Dos en temporada», n. 1, pp. 90-91. // «La Habana era luz y flan de calabaza: réquiem para una ahogada infinita», n. 3, pp. 78-81. // «De lo que traje La Marea», n. 3, pp. 94-95. // «Dices la verdad, yo soy ese alegre vagabundo de la noche», n. 4, pp. 76-78.

Hernández-Lorenzo, Maité. «Somos personajes. Entrevista a Eugenio Hernández Espinosa», n. 1, pp. 5-12. // «Una batida teatral sobre la Isla», n. 1, p. 68. // «Na(oc)iones en Parece blanca, de Sarraín-Estorino», n. 2, pp. 67-69. // «Albio Paz o el desafío de la palabra», n. 3, pp. II-IV.

Herrera, Marisela. «Saskia Cruz, fue luz y fuego», n. 1, p. 93.

M

Mansur, Nara. «La odisea de la escritura. Taller impartido por María Ficara», n. 1, pp. 34-38.

Manzor, Lillian. «Estorino en las tablas internacionales», n. 2, pp. 55-66.

Martínez Tabares, Vivian. «Encontrar el momento en que nace la presencia. Taller impartido por Jill Greenhalgh», n. 1, pp. 17-20. // «Repique por Mafifa o la apoteosis de la conga», n. 1, pp. II-III. // «Estorino no fuma Marlboro», n. 2, pp. II-IV.

Medina, Yoshvani. «Ulises Cala o la cegadora nitidez de la oscuridad», n. 4, pp. II-III.

Méndez, Roberto. «Palabras de homenaje a Estorino», n. 2, pp. 41-42.

Miranda Cancela, Elina. «Estorino en diálogo con Sófocles», n. 2, pp. 23-28.

Morales, Armando. «La perfección de las imperfecciones titiriteras», n. 1, pp. 74-75. // «El tiempo recobrado de Estorino», n. 2, pp. 21-22. // «2005, año quince de la Cruzada Teatral», n. 3, p. 95. // «La digna herejía de hacer teatro», n. 4, pp. 87-88.

Muguerca, Magaly. «Bailar y comer arroz con pollo», n. 3, pp. 55-61.

O

Oviedo-Brito, Bárbara. «Titeres de Yangzhou», n. 1, p. 84.

P

Padrón, Frank. «De sabores y memorias, de Ecuador a La Habana», n. 4, pp. 85-86.

Patterson, Fátima. *Repique por Mafifa o La última campanera*, n. 1, pp. IV-VIII.

Paz, Albio. *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse*, n. 3, pp. V-XII.

Pérez Estanquero, Orestes. «Escenarios turcos (I)», n. 1, pp. 61-67. // «Escenarios turcos (II)», n. 4, pp. 57-62.

Pérez Peña, Carlos. «Julia. Taller impartido por Julia Varley», n. 1, pp. 26-28. // «STA 2005 y Festival Línea del Este», n. 4, pp. 63-68.

Pogolotti, Graziella. «Una educación sentimental», n. 2, pp. 4-7.

Portales Machado, Yasmín. «De cómo viajan las estaciones en el alma y otras aventuras increíbles», n. 1, p. 79.

Portales Téllez, Annia. «Mozart para La Villa», n. 1, pp. 86-87.

R

Ramírez, Julio César. «Teatro D'Dos: rostros que se transforman», n. 3, p. 96.

Río Prado, Enrique. «Una historia literaria detrás del telón», n. 1, pp. 82-83.

Rodríguez Febles, Ulises. «Estorino y Teatro D'Sur», n. 2, pp. 72-73.

Rolando Thondike, Isidro. «Danzar en primera persona», n. 4, p. 96.

Ruiz Morales, William. «Memorandum: siempre se olvida algo», n. 3, pp. 86-88. // «Festival», n. 4, pp. 72-75.

Ruiz Ruiz, Mercedes. «Cerca de mis tantas orillas: primer encuentro de la crítica teatral en Cienfuegos», n. 3, pp. 92-94.

S

Sadowska-Guillon, Irene. «El teatro de Alberto Pedro: estrategia de supervivencia», n. 3, pp. 38-42.

Salazar, Rubén Darío. «Un mago en La Habana», n. 2, pp. 17-20. // «La ruta titiritera del Festival», n. 4, pp. 79-80.

T

tablas. «Mujeres», n. 1, p. 2. // «Flora y Eugenio: caminos cruzados», n. 1, pp. 3-4. // «Magdalena sin Fronteras», n. 1, p. 13. // «Convocatorias», n. 1, p. 92. // «Desde San Ignacio 166», n. 1, p. 93. // «Estorino», n. 2, p. 2. // «Estorino por Repilado», n. 2, Entretelones. // «Desde San Ignacio 166», n. 2, pp. 94-95. // «Dramaturgos», n. 3, p. 2. // «Teatro D'Dos. Cronología de montajes», n. 3, Entretelones. // «Desde San Ignacio 166», n. 3, p. 95. // «Mundos», n. 4, p. 2. // «Premio Fernando Ortiz a Katherine Dunham», n. 4, p. 15. // «Desde San Ignacio 166», n. 4, p. 94. // «Convocatoria Séptimo Encuentro Teatro y Nación», n. 4, p. 95.

Tamayo, María Isabel. «Premio Ánfora para Areíto Mágico», n. 4, p. 93.

V

Valiño, Omar. «La memoria del cuerpo. Taller impartido por Cristina Castrillo», n. 1, pp. 23-25. // «De páginas a tablas», n. 2, pp. 82-84. // «Tú locura es tu razón», n. 3, p. 77. // «Un viaje a Las Tunas», n. 3, p. 92. // «Teatro Habana 2005: pa que tú veas cómo está el tren», n. 4, pp. 69-71.

Vázquez, Liliam. «Abrahan Rodríguez: teatro y afirmación de identidad», n. 3, pp. 35-37.

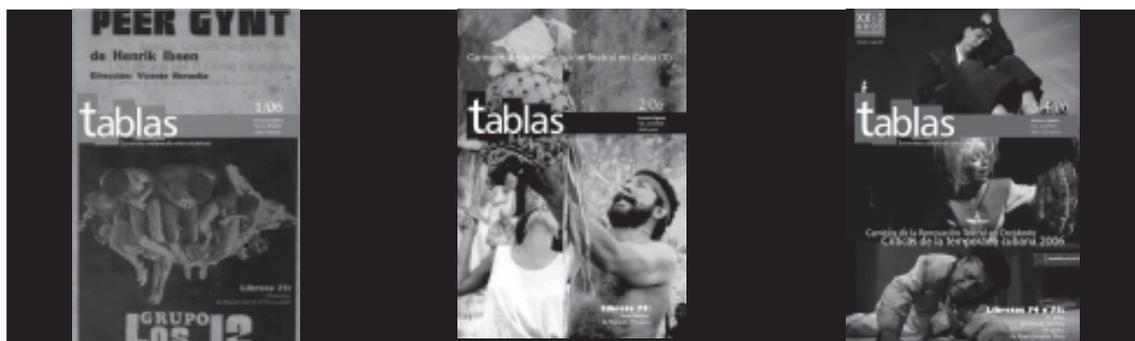
Vera, Pedro. «Palabras por los Ochenta Estorinos», n. 2, pp. 70-71.

Villalvilla, Panait. «Un concilio extraño. Taller impartido por Deborah Hunt», n. 1, p. 29.

W

Weiss, Judith. «La dicotomía cubana: dos perspectivas sobre José Antonio Ramos», n. 3, pp. 15-20.

Woolf, Ana. «Mujeres sobre las olas», n. 1, pp. 39-42.



A

Ávila Guillén, Alfredo. «Reuniendo a las Brigadas Covarrubias», n. 2, pp. 68-73.

B

Barba, Eugenio. «Ellos están en nosotros», nn. 3-4, pp. 45-54.

Bonilla-Chongo, Noel. «En el camino, una parada al sentir el peso de la Isla», n. 2, pp. 90-91.

Borrás, Marta María. «Chamaco, la otredad como poética», nn. 3-4, pp. 146-149. // «Conjugado, el reducido espacio de la filosofía», nn. 3-4, pp. 186-187.

C

Campos, Nancy; Carlos Padrón; Raúl Pomares; Norah Hamze y Dagoberto Gaínza. «Relación de relaciones», n. 2, pp. 59-67.

Carrió, Raquel. «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones», n. 1, pp. 3-7. // «La escritura invisible. Notas sobre *Charenton*», n. 1, pp. III-IV. // «Dentro y fuera de los muros: por qué un Teatro Laboratorio en América Latina», nn. 3-4, pp. 71-78.

_____ y **Flora Lauten.** *Charenton*, n. 1, pp. V-XX.

Cordero, Sahímell. «Primavera Teatral 2006», n. 2, pp. 92-93.

Cordero, Tania. «Las puntas y la noche en un mismo aplauso», n. 2, pp. 3-4. // «Pensar el movimiento», n. 2, p. 92.

Corrieri, Sergio. «Teatralmente he sido un hombre fiel», n. 1, p. 27.

D

Del Pino, Amado. «Las fronteras del inconforme», n. 2, pp. 18-19. // *En falso*, nn. 3-4, pp. V-XII. // «Desafuero nocturno o el precio de la ternura», nn. 3-4, pp. 177-179.

Diederichsen, Diedrich. «Un tranvía llamado teatro», nn. 3-4, pp. 39-44.

Diéguez La O, Dianelis. «Sueños sobre la escena titiritera cubana. Entrevista a Armando Morales», n. 2, pp. 9-17.

_____ ; **Rogelio Orizondo; Amarilis Pérez Vera y Rocío Rodríguez Fernández.** «Andanzas callejeras», n. 2, pp. 74-76.

Doñas Gómez, Luis Ernesto. «Serie fotográfica Santa Cecilia de la vieja Habana», nn. 3-4, pp. 108-110.

Dubatti, Jorge. «El teatro de Henrik Ibsen: poéticas e historicidad», nn. 3-4, pp. 4-19.

E

Espinosa Mendoza, Norge. «Un teatro de arte tropical, una escena cubana para la modernidad (1940-1958)», n. 1, pp. 8-12. // «Hijos del Buendía», n. 1, pp. 62-65. // «Catorce festivales del Mejunje», n. 1, pp. 91-92. // «El doble filo del musical», nn. 3-4, pp. 168-173. // «Lorca García Federico», nn. 3-4, p. 192.

F

Fernández Cedeño, Harold. «Máscaras de caoba, la villa y el Señor», n. 2, pp. 83-87.

Fullea León, Gerardo. «Columna de luz. Elogio a Mario

Balmaseda», n. 1, pp. 30-31. // «VI Jornada de Lecturas Rolando Ferrer», n. 1, pp. 90-91. // «El Royal Court Theatre en Cuba», n. 1, p. 93.

Fundora, Ernesto. «*Delirio habanero*: otro elogio de la locura», nn. 3-4, pp. 102-107.

_____ y **Yohayna Hernández.** «Sobre el VII Taller Internacional de Teatro de Títeres o Son de Matanzas y cantan en llano», n. 2, pp. 77-82.

G

Gacio Suárez, Roberto. «Sobre las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias», n. 1, p. 92. // «Grupos y directores renovadores de la escena cubana (1959-2006)», n. 2, pp. 22-30. // «Del binomio Vera-Estaco: *Equilibrio y Pueblo*», nn. 3-4, pp. 156-157. // «*Maria Bonita* con los ojos del corazón», nn. 3-4, pp. 163-164.

Gaínza, Dagoberto; Carlos Padrón; Raúl Pomares; Norah Hamze y Nancy Campos. «Relación de relaciones», n. 2, pp. 59-67.

Garbey, Marilyn. «Volver a los 17», n. 1, pp. 59-61. // «Cecilia Valdés: un mito en tiempo de títeres», n. 2, pp. 88-89.

García Abreu, Eberto. «Caminar sobre el hielo: quimera de comediantes», n. 1, pp. 95-96.

Gómez Triana, Jaime. «Una década con El Ciervo Encantado», n. 1, Entretelones. // «Hacia un teatro soñado: diez años de visiones tras El Ciervo Encantado», n. 1, pp. 79-83. // «Amantes en La Catedral», nn. 3-4, pp. II-V.

González Melo, Abel. «Festín de los patibulos», n. 1, pp. 74-78. // *Por*

gusto, nn. 3-4, pp. VI-XIV. // «Idéntico y parecido», nn. 3-4, pp. 158-159.

Gorostiza Zatarain, Jorge y Omara Ruiz. «Elsinor 2006», nn. 3-4, pp. 189-190.

H

Hamze, Norah. «Las relaciones, un teatro de vanguardia», n. 2, pp. 31-33.

_____; **Carlos Padrón; Raúl Pomares; Nancy Campos y Dagoberto Gaínza.** «Relación de relaciones», n. 2, pp. 59-67.

Hechavarría Prado, Habey. «Veintiún días de viaje con el Odin», nn. 3-4, pp. 79-82.

Hernández, Yohayna y Ernesto Fundora. «Sobre el VII Taller Internacional de Teatro de Títeres o Son de Matanzas y cantan en llano», n. 2, pp. 77-82.

Herrero Beatón, Ramiro. «El nuevo teatro de relaciones como identidad de expresión artística en Cuba», n. 2, pp. 34-38.

L

Lauten, Flora y Raquel Carrió. *Charenton*, n. 1, pp. V-XX.

López Sacha, Francisco. «Dos árboles florecidos sobre un campo nevado», nn. 3-4, pp. 29-38.

Lugo Herrera, Lilianne. «Mayo Teatral 2006. Impresiones de una estudiante», nn. 3-4, pp. 180-185.

M

Mansur, Nara. «Una lección de Cubanosofía», n. 1, pp. 87-89. // «Una herida que cerró en falso», nn. 3-4, pp. II-IV.

Martínez Tabares, Vivian. «Cuerpo, poder y subversión en *La puta respetuosa*», nn. 3-4, pp. 150-153.

Melo Pereira, Mercedes. «Del sillón y del cuerpo», n. 2, pp. II-IV.

Miranda Cancela, Elina. «¿Nuevas bacantes?», n. 1, pp. 69-73.

Montero, Reinaldo. *Rosa Fuentes*, n. 2, pp. V-XX.

O

Orizondo, Rogelio; Dianelis Diéguez La O; Amarilis Pérez Vera y Rocío Rodríguez Fernández. «Andanzas callejeras», n. 2, pp. 74-76.

P

Padrón, Carlos; Raúl Pomares; Norah Hamze; Nancy Campos y Dagoberto Gaínza. «Relación de relaciones», n. 2, pp. 59-67.

Pérez Vera, Amarilis; Dianelis Diéguez La O; Rogelio Orizondo y Rocío Rodríguez Fernández. «Andanzas callejeras», n. 2, pp. 74-76.

Picon-Vallin, Béatrice. «Hacia un teatro musical. Las propuestas de Meyerhold», nn. 3-4, pp. 20-28.

Pineda, Roxana. «Querida Doctora», n. 1, pp. 32-35. // «Ayer Barba, hoy Eugenio», nn. 3-4, pp. 67-70. // «La soledad del corredor de fondo, con permiso», nn. 3-4, pp. 83-93.

Pogolotti, Graziella. «Teatro, pensamiento y compromiso. Elogio a Sergio Corrieri», n. 1, pp. 28-29.

Pomares, Raúl; Carlos Padrón; Norah Hamze; Nancy Campos y Dagoberto Gaínza. «Relación de relaciones», n. 2, pp. 59-67.

R

Rodríguez Fernández, Rocío; Dianelis Diéguez La O; Rogelio Orizondo y Amarilis Pérez Vera. «Andanzas callejeras», n. 2, pp. 74-76.

Rodríguez Ruiz, Indira. «Cometer *La estupidez*», nn. 3-4, pp. 188-189.

Rubio Zapata, Miguel. «Sobre islas y bosques. Notas del viaje al Odin 1994-1995», nn. 3-4, pp. 59-68.

Ruiz, Omara y Jorge Gorostiza Zatarain. «Elsinor 2006», nn. 3-4, pp. 189-190.

Ruiz Ruiz, Mercedes. «Viaje del cuerpo por el alma. Argos Teatro: a diez años de su fundación», nn. 3-4, pp. 137-141.

Salas Alfonso, Justo. «Recuerdo de Meneses», n. 2, p. 96.

Salazar, Rubén Darío. «Evocaciones desde la semilla», n. 1, pp. 36-38. // «Adiós a Jacques Felix», n. 1, p. 93. // «Titiriteros cubanos en la República: ¿renovación o sueño?», n. 2, pp. 5-8.

Sánchez León, Miguel. «Beckett reciclado», nn. 3-4, pp. 160-162.

Santiesteban, Argelio. «Joel, un cadáver enhiesto», n. 2, p. 96.

Sarraín, Alberto. «Presagio de un encuentro», nn. 3-4, pp. 94-101.

Soto Cobián, Ángela. «Mis recuerdos como fundadora de Teatro Estudio», n. 2, pp. 20-21.

Suárez Durán, Esther. «Teatro Estudio: la espiral infinita», n. 1, pp. 13-26. // «La farsa de Bachiche», nn. 3-4, pp. 174-176.

T

tablas. «Renovación (I)», n. 1, p. 2. // «Premio *tablas* 2005 de Crítica y Gráfica», n. 1, p. 87. // «Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006», n. 1, p. 94. // «Desde San Ignacio 166», n. 1, p. 94. // «Renovación (II)», n. 2, p. 2. // «De las relaciones», n. 2, Entretelones. // «Desde San Ignacio 166», n. 2, pp. 94-95. // «Diálogo», nn. 3-4, p. 3. // «Argos Teatro y su décima estación», nn. 3-4, Entretelones. // «Convocatoria Premio *tablas* 2006 de Crítica y Gráfica», nn. 3-4, p. 191. // «Desde San Ignacio 166», nn. 3-4, p. 191.

V

Valiño, Omar. «Desde la tempestad: el fin del siglo xx visto por Buendía», n. 1, pp. 66-68. // «Signos del teatro mexicano», n. 1, pp. 84-86. // «Un teatro de ideas en una escena transparente», nn. 3-4, pp. 142-145. // «¿Policiales?», nn. 3-4, pp. 154-155. // «Problemas similares, soluciones diferentes», nn. 3-4, pp. 165-167.

Varley, Julia. «Personas más o menos de verdad», nn. 3-4, pp. 55-58.

Premios XI Festival Nacional de Teatro Camagüey 2006

PREMIOS DEL JURADO CENTRAL

(Corina Mestre, presidenta, Alina Rodríguez, Ariel Bouza, Otto Chaviano, Gerardo Fullea León, Roberto Gacio, Juan González Fiffe, Roberto Méndez, Juan Ramón Orol, Julio César Ramírez y Jesús Ruiz)

GRAN PREMIO

Tony Díaz, por *Escándalo en La Trapa* (Mefisto Teatro)

TEATRO PARA NIÑOS

PUESTA EN ESCENA

Félix Dardo, por *El barrio de la Martina* (Los Cuenteros)

Ernesto Parra, por *Parque de sueños* (Teatro Tuyo)

Mención a Yosvany Abril, por *Lo que te voy a contar* (Teatro Polichinela)

ACTUACIÓN FEMENINA

Malawy Capote, por *Martina en El barrio de la Martina* (Los Cuenteros)

María de los Ángeles Ochoa, por *Tomasa en Lo que te voy a contar* (Teatro Polichinela)

Mención a Yani Gómez, por *Puchunga en Parque de sueños* (Teatro Tuyo)

ACTUACIÓN MASCULINA

Raúl Mederos, por *el Gallo en El barrio de la Martina* (Los Cuenteros)

Yuri Rojas, por *Pedacito en Parque de sueños* (Teatro Tuyo)

DISEÑO

Rolando Estévez, por *Espantapájaros* (Teatro Icarón)

MÚSICA

Iván Domínguez, por *El barrio de la Martina* (Los Cuenteros)

TEXTO

Ernesto Parra, por *Parque de sueños*

TEATRO PARA ADULTOS

PUESTA EN ESCENA

Flora Lauten, por *Charenton* (Teatro Buendía)

Raúl Martín, por *Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Carlos Celdrán, por *Stockman, un enemigo del pueblo* (Argos Teatro)

ACTUACIÓN FEMENINA

Laura de la Uz, por *La Reina en Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Ivanessa Cabrera, por *Simone en Charenton* (Teatro Buendía)

Amarilys Núñez, por *Varilla en Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Alina Molina, por *Amalia en Escándalo en La Trapa* (Mefisto Teatro)

ACTUACIÓN MASCULINA

Pancho García, por *Pedro Stockman en Stockman, un enemigo del pueblo* (Argos Teatro)

Alexis Díaz de Villegas, por *Tomás Stockman en Stockman, un enemigo del pueblo* (Argos Teatro)

Mario Guerra, por *El Bárbaro en Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Andrés H. Serrano, por *Buenaventura en Escándalo en La Trapa* (Mefisto Teatro)

DISEÑO

Eduardo Arrocha, por *Escándalo en La Trapa* (Mefisto Teatro)

MÚSICA

Héctor Agüero y Jomary Hechavarría, por *Charenton* (Teatro Buendía)

TEXTO

Abelardo Estorino, por *Vagos rumores*

PREMIOS DE LA AHS

(Miguel Olachea Gómez, Yupsi González Palenzuela y Maikel Chávez)

Beatriz Viña, por su actuación en *Stockman, un enemigo del pueblo* (Argos Teatro)

Andrés H. Serrano, por su actuación en *Escándalo en La Trapa* (Mefisto Teatro)

Freddy Maragotto, por su actuación en *La Virgencita de Bronce* (Teatro de las Estaciones)

Yosvany Abril, por su puesta en escena *Lo que te voy a contar* (Teatro Polichinela)

Teatro del Viento, por su puesta en escena *Historia sobre el camino*

Ernesto Parra, por su puesta en escena *Parque de sueños* (Teatro Tuyo)

PREMIOS DE LA UNEAC

PREMIO FLORENCIO ESCUDERO DE ACTUACIÓN

(Nilda Collado, Wilfredo Michel López y Juan González Fiffe)

Laura de la Uz, por *La Reina en Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Mario Guerra, por *El Bárbaro en Delirio habanero* (Teatro de la Luna)

Menciones:

Malawy Capote, por *Martina en El barrio de la Martina* (Los Cuenteros)

Yuri Rojas, por *Pedacito en Parque de sueños* (Teatro Tuyo)

PREMIO SANTIAGO PITA DE TEXTO ORIGINAL

(Manuel Villabella, Lilian Susel Zaldívar de los Reyes y Lilian Ojeda)

Abelardo Estorino, por *Vagos rumores*
Menciones:

Norge Espinosa Mendoza, por *La virgencita de bronce*

Freddys Núñez Estenoz, por *Lo que te voy a contar*

PREMIO ROBERTO BLANCO

(Alina Rodríguez, Corina Mestre y Roberto Gacio)

Charenton, de Teatro Buendía, dirigida por Flora Lauten

Defender, discutir Camagüey

René Fernández



CARICATURA: JOSÉ DENIS REYES SUÁREZ

COMO TODO EVENTO, EL FESTIVAL DE TEATRO de Camagüey ha evolucionado y ha tenido sus contradicciones. Es un espacio que debe mantenerse; por eso hay que defenderlo y discutirlo. No sólo se debe garantizar el hecho de que los grupos estén aquí desde su inicio, sino ser más cuidadosos en el diseño de la programación.

Contradigo que se ha hecho una mala selección. Yo pienso, al contrario de criterios que he escuchado, que se ha hecho una selección interesante. Lo que vino a esta edición es representativo del acontecer teatral. Hay participación de espectáculos producidos en la capital: son buenos y están muy bien, pero es floja la representación dirigida a los adultos proveniente de provincias.

En teatro para niños hay más variedad. Es interesante todo lo que hemos visto. Puedo tener el criterio de que algunas no debían estar aquí, pero bueno, es mi opinión y pienso que hay que verlo todo.

Este evento no puede pecar de no mostrar. Hay una muestra de lo que se está haciendo en toda Cuba en el teatro para niños y es bastante representativa. Hemos visto espectáculos que carecen de rigor técnico, dramático, pero tienen valores parciales. Y aquí se ven los valores parciales también, no podemos esquematizar nuestro arte. Hay aspectos que debemos limpiar del pasado, que persisten en nuestro movimiento y lastran nuestra identidad títritera. Se ve, por ejemplo, que los comienzos de los espectáculos son muy trillados, muy parecidos.

No podemos permitir que el diseño se siga empobreciendo. El diseño del títere es muy especial, específico. La imagen debe tener limpieza. En el elemento de caracterización aparecen muchos excesos: de rasgos, de líneas. El diseño necesita una pureza en el títere, para que cuando el actor se calce un muñeco, o se apropie de él, ya sea una técnica tradicional o una técnica innovadora, el actor llene un espacio en esa animación. Es el rol del actor.

Han existido muchas versiones también. Eso no daña nuestra participación en este evento. Es válido ir a los clásicos y mostrar una idea renovada para nuestro público. Hay que tener mucho cuidado en el tratamiento del lenguaje en los espectáculos.

Uno de los aspectos por el que también hay que luchar en este Festival es porque los grupos puedan estar más tiempo, para que se puedan ver más. El Festival de Camagüey también es una confrontación. El teatro para niños se merece un espacio que no es sólo nuestro Taller Internacional de Títeres de Matanzas. Un Festival Nacional de Teatro para Niños, donde podamos debatir nuestras necesidades específicas del arte de los títeres, con otros grupos que a lo mejor pueden venir.

Y si este Festival se hace en Camagüey, ¿por qué no hay una representación mayor del teatro camagüeyano!? Solamente está Teatro el Viento, cuya puesta me gusta, pero aquí hay personalidades del teatro cubano, gente que tiene una historia en la cultura teatral cubana y no están. ¿Qué pasa? Siguen vivos y trabajan. Yo pienso que debían haber estado.

Hay que diseñar con más riqueza todo el espacio teórico. Si estaba dedicado a Roberto Blanco, ¿por qué no se hizo una

buna conferencia sobre la imagen de Roberto Blanco en el teatro? Hablar de lo que es Roberto Blanco como raíz del teatro cubano: su lenguaje, sus imágenes, la utilización de la voz del actor; toda una serie de zonas que se podían haber explorado. De su vida artística, con personas que lo conocieron, que estuvieron cerca de él. Hubiera sido hermoso eso, de verdad. Podía haberse hecho eso u otra cosa, al igual que con Paco Alfonso. Las exposiciones no pueden ser frías, tienen que ir acompañadas de algo. No es colgar cuadros de Roberto Blanco, cuando él nunca hubiera permitido que le colgaran esos cuadros así, porque era un hombre creador al máximo. Esto es muy delicado. A mí me dio la impresión de que se inventó un mes antes. Y los eventos hay que cocinarlos un año o seis o siete meses antes.

Hay que despertar. Dialogar, hacer una preparación más abierta, que la gente dé opiniones, propiciar el debate, el intercambio sobre cómo debe ser un festival. En el teatro se puede improvisar, en los eventos no.

Los Encuentros con la Crítica, por ejemplo, también tienen que tener un diseño. Han de tener un equipo de trabajo bien sólido y que sepa qué tipo de cuestionamiento le van a hacer al creador. En cuanto al público sí pueden suceder mil cosas, pero la gente que estará ahí defenderá lo que es la crítica. No quiere decir que se hagan concesiones, ni que se le tire un paño al creador, pero sí se debe tener una habilidad. No ser crítico nada más, dominar un elemento muy poderoso: la intolerancia y la tolerancia con respecto a ese puente entre el creador y el público y que ese equipo sepa cómo guiar un debate de una obra. Es interesante y aporta cuando es así. Por ejemplo, a mí me aportó mucho cuando se hizo con *Feo*. Fue como desnudar la obra.

Soy un creador de muchos años, pero a mí todavía en el teatro me sorprenden y me emocionan. A mí me emocionó mucho ver el trabajo de Laura de la Uz en *Delirio habanero*.

Cuando me refería a los aspectos improvisados, no lo hago con el sentido de juzgarlos, sino de dar un pellizco a ver si despertamos y mejoramos. Tratar de que se mantenga este festival. Si se nos va, no sé qué cosa vamos a hacer. Porque ya hace tiempo no hay Festival de Teatro para Niños y el Festival de La Habana último no fue tampoco lo que podría ser. Debemos ser sinceros y saber decirnos las cosas para mejorarlas. Siendo críticos, defendemos este evento.

