



Del teatro callejero...

Abril en danza



En portada:
Osobuco Soberbio
a la parrilla,
El Trujamán
Foto: Armando Morales

Reverso de portada: Julia Varley en *Mythos*.

Foto: Tony D'Urso.

Contraportada: Rogelio Martínez Furé.

Conjunto Folclórico Nacional. Fotos: Xavier Carvajal.

Reverso de contraportada: *El zapato sucio*,
de Amado del Pino. Ediciones Alarcos.

Sumario

El Odin se detuvo en La Habana

- 3 El Odin se detuvo en La Habana
Omar Valiño
- 5 Los mitos y las huellas del Odin
Vivian Martínez Tabares
Raquel Carrió / Abelardo Estorino / Eberto García Abreu / Reinaldo Montero / Antonia Fernández / Jorge Ferrera / Alejandro Aguilar / Fernando J. León Jacomino / Abel González Melo
- 10 Crónica de una visita a Santa Clara con el Odin
Adys González de la Rosa
- 12 Diálogos
Joel Sáez
- 14 Iben: la energía en el espacio
Roxana Pineda
- 16 Danzar desde la niebla
Evelyn Viamonte Borges
- 18 La ética y el rigor a prueba
Roberto Gacio Suárez
- 20 Secretos compartidos del Odin
Agnes Cecilia
- 22 El jardín secreto.
Entrevista a Roberta Carreri y Torgeir Wethal
Abel González Melo y Claudia Mirelle
- 26 Efecto mariposa
Roxana Pineda

Abril en danza

- 28 ¿Seguir danzando?
Noel Bonilla Chongo
- 33 Palabras por los cuarenta años del Conjunto Folclórico Nacional
Isabel Monal
- 35 Cuarenta años en la escena cubana
Mercedes Santos Moray
- 37 Eco y cristal vienen juntos.
Impresiones sobre Mayo Teatral 2002
Fernando J. León Jacomino

De dónde son los titiriteros...

- 57 De viaje a la isla del títere
Jaime Gómez Triana
- 61 Los directores comentan
Mario Guerrero / Silvia Domínguez / Allán Alfonso / René Fernández / Rafael Meléndez
- 66 Una hora especial para el recuento
Carmen Sotolongo Valiño

Reportes

- 70 Una ciudad y una Jornada para el teatro callejero
Pedro Morales López
- 73 Siete años Cimarrón
Pedro Pérez Rivero

Oficio de la crítica

- 75 Entre las ruinas, dos cuerpos cruzados sobre el viento
Delfín Molina. Los ibeyis andan por Camagüey
Freddy Artiles. El siglo vuelve a empezar con Chéjov
Amado del Pino. Pepe reescribe a Sartre
Omar Valiño. Feliz inicio de un buen proyecto
Esther Suárez Durán. Las edades de Teatro D'Dos
Claudia Mirelle. Gaviotas habaneras en L. A.
Esther María Hernández. Se revela el alma de un artista
Roberto Gacio Suárez.

- 89 En tablilla

En primera persona

- 96 Pasión por los márgenes
Gerardo Fullea León

Libreto 59

Dos poemas teatrales
Nicolás Guillén
Conversación desde un retablo entre un títere y dos titiriteros

Entretelones:

Papalote: de dónde son los titiriteros...

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Teresita Hernández

Marietta Fernández

Administrador

Alexander Guerra Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaría

Arellys Gavilán

Colaboración editorial y ejecutiva

Claudia Mirelle

Yudd Favier

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas. Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 38 23. Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas, en el año 2002, aparecerá cada cuatro meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$5.00. Fotomecánica e impresión: Talleres
ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Trabajar

Los meses transcurridos de 2002 han sido de intenso trabajo para *tablas*. Al tiempo que concluimos libros y revistas, hemos organizado la visita a Cuba del Odin Teatret; participamos en la XI Feria Internacional del Libro de La Habana; coordinamos las labores para el estreno absoluto en Cuba de *La historia del soldado*, de Igor Stravinsky; realizamos junto a Teatro Escambray el quinto encuentro Teatro y Nación, en su sede de La Macagua; y celebramos, con el evento Noventa Virgilio, las nueve décadas del natalicio de Piñera, por sólo mencionar las iniciativas más visibles.

Así, los veinte años que *tablas* cumple a lo largo de este año van festejándose con el laboreo y los resultados cotidianos. Estas páginas acogen los ecos de algunos de los mencionados acontecimientos, otras próximas darán cuenta de los que, por razones de espacio, aún no podemos revelar en toda su amplitud.

Nuevos proyectos se perfilan o sueñan: el trabajo no concluye. Nuestra razón de ser dentro del panorama escénico y la cultura nacional, se confirma.

se detuvo en La Habana

Oda al progreso



FOTO: FRANCESCO GALLI

CUANDO EN UNA DE SUS ÚLTIMAS noches en la isla, Eugenio Barba observaba junto a sus compañeros de grupo la representación de *Si vas a comer, espera por Virgilio* de José Milián, yo experimentaba la íntima satisfacción del organizador que sabe su tarea cumplida porque el propósito ha encarnado en sentido.

Y es que en su primera comparecencia pública en La Habana, Barba confesaba para asombro nuestro que su primera referencia cubana había sido nada menos que Virgilio Piñera. Virgilio emergiendo de las páginas del *Diario* de Gombrowicz, cuando el gran autor polaco recordaba la azarosa traducción del *Ferdynand* en el Café Rex, de Buenos Aires, en 1946. (Me ha dicho Antón Arrufat que un investigador estadounidense ha llegado a demostrar que entre el original y esa traducción hay tales diferencias que esta última puede ser firmada como obra independiente por Virgilio Piñera. No sé si será un invento de Antón.)

Nunca se me hubiera ocurrido esa relación, cuasi simbólica, entre Barba y Piñera. Por eso cuando lo miro frente al magnífico Virgilio creado por Milián

comprendo que, por esta vez, la aventura ha llegado a su fin. Se ha cerrado un arco en el tiempo y el espacio; ha vuelto a encontrarse, ni más ni menos, que con otra construcción de Virgilio, si en el principio literaria, evocativa, esta vez física, teatral. Mas entre una y otra, hay una relación de años con muchísimos cubanos, varios viajes a la isla, lecturas, seguimientos, experiencias de trabajo, de lo cual ha derivado un compromiso indeclinable a favor de la creación escénica nacional.

Nada lo demuestra mejor que la recién finalizada visita. Algunos de los miembros del Odin me pronosticaron una respuesta negativa del líder del grupo a una posible invitación. Estábamos en Alemania y yo había sentido frente a *Mythos* la necesidad de verla en La Habana junto a muchísima gente de aquí.

Pero yo confiaba, y no sólo me dijo que sí, sino que ahí mismo comenzamos a planificar una de las grandes visitas del Odin al extranjero.

Y ahora, después de un año y medio, y muchos correos con Patricia, desasosiegos, disgustos, incertidumbres y tensiones, podemos decir: hemos vencido.

El Odin, que detrás del mito, esconde un conjunto de excelentes personas, se presentó en seis provincias, hicieron veintitrés funciones de casi todos sus espectáculos en repertorio, veinte demostraciones de trabajo, siete talleres, un curso, una conferencia magistral, un trueque a cargo de todo el conjunto y varios a cargo de sus actores, sostuvieron numerosos encuentros, alentaron nuevos proyectos, vieron dieciséis funciones de grupos cubanos: de Santiago, Bayamo, Camagüey, Villa Clara, Matanzas y La Habana.

Todo resultó posible por su inmensa generosidad y su no menor capacidad de trabajo (una impar lección de compromiso, responsabilidad individual, disciplina y dinámica de grupo), apoyados por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, sus estructuras



FOTO: TONY D'URSO

provinciales en los territorios donde estuvieron, el Ministerio de Cultura y el afán desplegado para su éxito por esta revista. Tal vez sería mejor citar nombres específicos de tales estructuras, junto a otros de sus habituales amigos cubanos que tanto ayudaron, gentes que correspondieron a la energía y deseos de los protagonistas de la empresa, mas sería una lista larga e incompleta. Conformémonos todos con la plenitud que otorga el deber de trabajar para el beneficio de los desconocidos.

La visita permitió, por ello, mostrar su labor como nunca antes en Cuba. Una nueva generación, todavía en las aulas o recién llegada a las tablas, pudo descubrirlos en toda su dimensión. Otros renovaron o confirmaron visiones anteriores. No faltaron, como también debe ser para sentirnos vivos, oposiciones, cierres mentales y puertas cerradas, traiciones e incomprendiones. Mas, en definitiva, asistimos a una real ampliación de sus lazos con el teatro cubano, sin que este se abandonara a una colonización extemporánea. El verdadero diálogo encarnó a través de una perspectiva crítica de ambas partes.

A Eugenio se le impuso la condición de Doctor Honoris Causa en Arte por el Instituto Superior de Arte. Su aceptación del elogio de Raquel Carrió, nombrado en intrínseco homenaje a Martí «En las entrañas del monstruo», es un texto memorable, cedido por *tablas a Conjunto* y publicado por esta revista de la Casa de las Américas en su número 124. La propia Casa, a través de su Fondo Editorial, presentó el libro de Barba *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, una selección de textos al cuidado de Lluís Masgrau, que revelan toda la pasión de su autor por esta parte del mundo.

Otros incontables eventos se sucedieron, cientos de conversaciones y estímulos se produjeron, aun cuando pienso que muchos perdieron la oportunidad de conocer estos referentes. Ahora me pregunto, cómo se convertirá todo esto en humus fecundante para el teatro insular. No lo sabemos, no lo podemos saber. Pero la semilla está sembrada, jamás como paradigma conducente a la imitación de formas, sí como ejemplo de culto al oficio y del papel eterno y presente del teatro; ese que Barba ve y el Odin cumple como «arena, no aceite, en la máquina del mundo».

Los mitos y las huellas del

Odin

Vivian Martínez Tabares



LA OBSTINACIÓN EN CREAR UN discurso propio, sensorial, artesanal e imaginativo, sostenido por una ética de resistencia del teatro frente al facilismo y la superficialidad, es la mejor huella que nos deja esta visita a la Isla de Eugenio Barba y el Odin Teatret, una confrontación para la cual creo que cada vez estamos mejor preparados. Confío en que hemos sabido aprovechar esta oportunidad de conocer mejor al longevo colectivo multicultural, en la confrontación con algunos de sus espectáculos; escuchándolos postular su visión del teatro —en excelente conferencia de Eugenio, complementada con sus palabras al recibir el título de Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte, con motivo de la aparición de su libro *Arar el cielo*, y en las variadas demostraciones de trabajo—, y para comprobar, al verlos hacer, cómo esas ideas se convierten en laboreo creativo, tenaz e incansable.

Mythos, su espectáculo grupal más reciente —que llegó a nosotros para su estreno en Cuba en rotunda madurez, pues ya data de 1998—, hace realidad vívida esos postulados teóricos que a menudo usamos para definir la teatralidad como síntesis de diversos lenguajes sonoros y visuales, simultáneos y complementarios, y que aquí descubre una calidad sorprendente en cada uno de sus valores creativos, en una sólida y singular poética que siempre logra sorprender y seducir el ojo y el oído de cada uno de nosotros. En la puesta nada es casual ni superfluo, cada gesto y cada desplazamiento de un cuerpo en el espacio de la escena, cada color, cada composición grupal y cada salida es un signo comunicativo elocuente que aprehendemos y una solución artística admirable, hermosa, elaborada con minuciosidad y cargada de sentido. La voz en las infinitas gradaciones que logran los actores, el sonido inarticulado o el ruido del agua, las piedras o las conchas, la música compuesta para el montaje o sacada de épocas y lugares diversos, cargadas de referencias, las pausas, el silencio, como cada objeto y cada combinación de tonos, texturas y formas, está pensado

como parte de un discurso global e indivisible, y también irrepetible e inimitable, desde la sensibilidad personal del director, para producir en el espectador una respuesta, la *suya*, que compromete el raciocinio y la emoción por medio de la imagen y la metáfora, más allá de lo críptico de la palabra en los textos poéticos de Henrik Nordbrandt, que permanecen en danés, presumimos que por intraducibles, pero que nos escamotean parte del sentido y la poesía sonora.

De *Mythos* quedan en la memoria varios momentos del impresionante desempeño de sus actores: la presencia y la gravísima voz, rica en armónicos, de Tage Larsen al recrear a Edipo –recuerdo especialmente cuando enumera a sus hijos y olvida, precisamente, a Antígona, la más entrañable, la más activa y amante de los valores filiales–; el modo limpio y seguro con que Roberta Carreri combina organicidad y precisión como Casandra, a la vez caballo brioso y mujer sensual y dolido; la sensibilidad y la pasión, que permea cada reacción de su cuerpo y cada nota de su aparato vocal, cuando Iben-Medea vaga y se desgarrá al enterrar los cuerpos de sus hijos; los cantos de lucha de Kai Bredholt-Guilhermino Barbosa, que traen la melodía y la palabra de Viglietti, capaces de arrastrar el recuerdo de tantas otras voces y figuras de una historia que nos es muy cercana; la perversa ironía y el sarcasmo con que Torgeir Wethal repite y cuestiona las afirmaciones del revolucionario, en uno de los mejores ejemplos de distanciamiento brechtiano que hayamos podido apreciar; o el cuidadoso empeño de Frans Winther, al reconstruir el camino de grava y componer una música de olas, vientos y penas antiguas.

Otra vez la actitud de estos artistas, trabajadores incansables del intelecto, el aprendizaje y la búsqueda, su devoción por el acto creativo, pulcro y tendiente a lo perfecto, y su disciplina total, me hacen pensar en la naturaleza del teatro como artificio artístico

de inigualable eficacia para hablar de las contradicciones y aspiraciones infinitas del hombre. Y también en las bases esenciales de una ética profesional que les han permitido perdurar como grupo, a lo largo de casi cuatro décadas, cuando cada vez más entre nosotros esa estructura parece tender, peligrosamente, a convertirse en un recuerdo nostálgico.

Mythos no propone una idea lineal, sino bien complicada, desde el momento en que se erige en espacio de reflexión sobre la necesidad de cambiar el estado de las cosas y de luchar contra la injusticia que domina al mundo. La Historia se levanta sobre un pasado cruel y turbio, mezcla de crímenes, heroísmos frustrados e ideales trancos. Y aunque uno no comparta del todo cierta fatalidad o cierto escepticismo, sólo contrarrestados a nivel visible por un verso cantado con una melodía esperanzadora –«todo muere, todo muere y renace»–, ni asuma la tesis de que la Revolución es una dimensión tan congelada y perdida como los antiguos mitos griegos, el montaje, críptico y cerrado pero a la vez paradójicamente dialogante, es una motivación real para pensar en la historia que se construye cada día, en el entramado social del que uno forma parte y en el decisivo papel del hombre, activo, frente a sus avatares.

Y si apuntaba a la utilidad de aprovechar este momento, es sobre todo para que seamos capaces de superar etapas de estériles y acrílicos afanes miméticos y falsas mitologías de abstracción y experimentos difíciles, porque más allá de percepciones estéticas –por demás relativizadas desde una demostración como *Diálogo entre dos actores*, en la que un texto como *Casa de muñecas* sirve para ilustrar el proceso de búsquedas–, lo más importante es lo que está por debajo, incorporado al cuerpo-mente como un reflejo vital que hace del teatro un espacio imprescindible e inalienable, sobre el que podemos defender también nuestras propias ideas y seguir afanándonos en construir utopías.



Mythos

LA NUEVA VISITA DEL ODIN A CUBA ERA ALGO

que se imponía. El grupo había venido por última vez en 1994, en un momento de feroz desolación. Si tomamos en cuenta esto, puede descubrirse la razón por la cual el Odin Teatret se ha convertido en modelo. Mucha gente piensa que seguir al Odin significa copiarlo. Yo creo que no, que es un modelo de resistencia, de investigación, de perseverancia. Uno necesita saber que en alguna latitud existe un núcleo de personas que han conquistado más de treinta años, que se formaron por un impulso y no por un decreto. La gente de teatro es por naturaleza itinerante, rebelde, apremiada por un ansia de libertad. En la cultura contemporánea es sensible el hecho de que alguien haya logrado mantener un equipo histórico de trabajo teatral, mas no se trata de un colectivo viejo. Para mí, el Odin es joven por la fe. Más allá del derrumbe de una época, ha conservado una fe tremenda. Así han creado durante décadas una familia enorme en muchos lugares de la tierra. Ese sentido de identidad profesional y humanismo es lo mejor del Odin, es lo que hay que aprender de ellos. Yo me considero su discípula sólo luego de haber entendido su razón para la permanencia. Cuando asistí a la celebración por los treinta años del grupo, pude percatarme de la manera en que ese *huerto*, al decir de Eugenio, se mantenía vivo.

En 1993 vi por primera vez *Kaosmos*: la lectura que hice del espectáculo era distinta a la que, luego de leer el programa, obtuve. Yo tenía mi idea: lo más interesante resultaba aquello sumergido dentro de la historia, la tensión establecida entre la integración y la desintegración. Con *Mythos* ocurrió algo similar, tendí una nueva historia. *Mythos* es una profunda y bella reflexión sobre el ser humano, y por extensión, sobre el teatro. Descifrar el espectáculo es relativamente fácil, gracias al programa. Es transparente, comprensible la utilización de los referentes. Lo fascinante es el ritual de vida, muerte y regeneración que plantea. Tal vez lo veo así porque es el mismo eje de *Bacantes*: algo muere y renace. Ahí está la necesidad que el hombre tiene de vivir: permanecerá, quedará la imagen extendida, aunque sea en la mente del espectador. *Mythos* es el espectáculo que prefiero del Odin, tremendamente conmovedor y vivo. **Raquel Carrió**

PARA MÍ EL PLACER DE ACERCARME A UN GRUPO

como el Odin en su reciente visita, consistió sobre todo en acercarme a *Mythos*, una experiencia realmente distinta a las que anteriormente había tenido con este colectivo. Históricamente he seguido su trabajo, y el de los seguidores del Odin en Cuba, pues el colectivo danés ha dejado muchos en la Isla. *Mythos* es un espectáculo hecho de manera que lo más impresionante, además de la interesante anécdota que de cierto modo describe, es la perfección. El ritual sobre la muerte y la memoria, la utilización de todos los elementos componentes de la imagen teatral, despertó infinitamente mi imaginación. Yo creo que una persona, luego de asistir a un espectáculo de este tipo, siente un agradecimiento total por el grupo. No es que yo tenga que seguir ese camino. Pero *Mythos* me abre posibilidades, despierta en mí el deseo de hacer más teatro. **Abelardo Estorino**

NO SÉ QUIÉNES SON LOS PERSONAJES

teatrales con los que me encuentro esta noche. Nada me dicen sus nombres, más allá de recordarme los de otros que desde mucho antes iniciaron su peregrinaje por los recónditos espacios de las fabulaciones. Me olvido de las notas al programa, como siempre, y trato de que sean las imágenes y los actores los que me revelen la verdadera razón de la nueva cita con el Odin Teatret. *Mythos* está en La Habana.

La ceremonia es en sí misma otro motivo para las ofrendas, las confesiones, el ajuste de cuentas o las alabanzas. En medio de la calle, el laberinto y el escenario, los tiempos y las realidades se confunden al cruzarse en un punto común de la Historia: el presente. Puede ser que este velorio, bajo el pretexto del recuerdo, no haga otra cosa que poner el dedo en la llaga al abrir descarnadamente, impudicamente, la caja de Pandora que aprisiona a los mitos, es decir, a los hombres y mujeres que en el mundo han sido y son diferentes. Ser diferentes es una cuestión y saberlo ser en todo momento es la otra. No hay sorpresas escondidas en el espectáculo. Nada hay que no hayamos visto antes, pero todo es distinto. Hay nuevos ojos, nuevas miradas y nuevas manos que intentan asir aquellas que aparecen mutiladas entre el polvo y la arena del teatro. Por encima del tiempo y los lenguajes, hay un modo de hacer y de ser que va contra los mitos y que, al cabo, construye otros nuevos, inspirados en la fe, el oficio y la certeza del camino angosto del teatro.

Mythos es un amigo generoso que busca a sus propios compañeros, para compartir el dulce sabor amargo de las certezas, las dudas y la entrega sincera. **Eberto García Abreu**

YO HUBIERA QUERIDO ESCRIBIR

una crítica sobre *Mythos*. Por lo general, como es sabido, no escribo críticas. Lo he hecho en casos contados, muy singulares. No suman más de diez o doce mis críticas teatrales, a partir de espectáculos que me han interesado muchísimo, como fue el caso de *Bolívar*, de Rajatabla, hace algunos años. *Mythos* trasladó algunos problemas que yo tenía hacia otro sitio. Pondré un solo ejemplo. La escena final de la puesta que se resuelve con un movimiento de luces, ese instante solemne y genuinamente dramático, de habérmelo contado alguien hubiese yo creído que es el colmo de la vaciedad, de la pérdida de sentido. Como lo vi, sé que es el colmo de los sentidos. Eso es suficiente para transmitir mi opinión sobre el espectáculo. Ahora bien: no diré cuáles son las cosas que trasladó en mí el espectáculo. **Reinaldo Montero**

UNA TARDE DE 1985, FLORA TRAJÓ AL AULA

la «Carta al actor D» que Eugenio incluye en *Las islas flotantes*, y pidió que improvisáramos a partir del texto. Fue mi primera improvisación, y fue también la primera vez que supe de Eugenio Barba y del Odin. El recuerdo difuso de aquella improvisación torpe los liga a mis inicios en el teatro. Al año siguiente vino a Cuba, nos visitó en el sótano de la iglesia, aún en construcción. Su manera de pensar rezumaba algo poderoso, inaplazable, vibrante. Habló de la profesión en términos encendidos, presentó los videos del *training*. Fue la primera vez que vi al Odin en acción: ¡qué impacto!

Para mi generación fue un encuentro importante. Queríamos un riguroso diálogo técnico, queríamos ver organizarse el teatro subcutáneamente, desde nuestras propias células. Muchos empezamos a entrenar al amanecer o después de las clases: saltos de tigre, intentos de salto mortal, los bastones, los *mudra*, las caminatas, la voz... Leí sus libros hasta que se les caían las páginas, reproduje las posturas de las fotos hindúes o balinesas, perseguí el tiempo y la calidad de un sat, interrogué a los que volvían

de la ISTA, seguí los pasos de *Judith con Safo*, me adentré en la India buscando a Sanjukta...

Niega la acción. Absórbela en el tiempo. Pensamiento en acción. Simultaneidad. Pre-expresividad. Equivalencia... Estos y otros términos inundaron nuestro trabajo. No siento vergüenza de haber encontrado inspiración en ellos, por el contrario, estoy feliz de haberme dejado provocar por sus interrogantes, de echar un vistazo a través del agujero que abrieron en la cortina del teatro, sin temer que su compañía contaminara mi identidad cultural o me convirtiera en una absurda imitadora.

La presencia de Eugenio y el Odin en La Habana, siempre importante, tiene para mí el sentido de un reencuentro con maestros de los que he aprendido mucho. Ya no son tan jóvenes como en las fotos de los libros, sin embargo siguen siendo sabios y hermosos. Observar esa vida, disfrutar esa presencia fue para mí lo más importante. La noche en que festejamos juntos, en el mismo sótano donde recibimos a Eugenio por primera vez, me sentí feliz. Días después todavía no podía creer que improvisara con Iben... Porque aun cuando se desee, nadie espera danzar con sus propios mitos. **Antonia Fernández**



PARA MÍ LA VISITA DEL ODIN A CUBA

ha significado el reencuentro con un grupo que para toda una generación de teatristas cubanos fue referente obligado en una época, cuando yo era estudiante. No sólo en esta visita sino a través de los años, en sus anteriores temporadas en la Isla, he querido asistir al paso del tiempo en un grupo cuyos integrantes son los mismos. Eso sigue siendo para mí un misterio y la posibilidad de una utopía. No es este un único camino: no lo es en la instancia estética, formal o grupal, pero es importante analizar la permanencia, el núcleo perpetuado en el tiempo.

Yo vi *Mythos* desde esa perspectiva. No como un espectador que por primera vez se enfrenta con un espectáculo del Odin, sino como alguien que ha venido siguiendo la trayectoria del colectivo mediante montajes anteriores, videos, libros. Para mí *Mythos* era la posibilidad, pues, de salvar una utopía. Todos estos personajes, todos estos mitos que van mutilando las posibilidades de aspiración, y la melodía que no obstante se escucha al fondo... Eso para mí era lo más significativo del trabajo. Lo demás era constatar cómo han variado, luego de décadas, sus maneras de hacer, como grupo y en el plano individual. El trabajo con el cuerpo es diferente, ahora está un poco contenido. Pero continúa siendo una labor muy precisa, en cuanto a voz y gestualidad, muy limpia y muy agradable. **Jorge Ferrera**

DESPUÉS DE TODO Y DEL TIEMPO

transcurrido, aún queda en mí ese regusto de haber disfrutado de una orfebrería teatral con exquisito tejido de actuación, escenografía, luces y magia suficiente para transformar el escenario en hecho definitivo, en tiempo otro, en infinito espacio. Todo lo necesario para conducirnos de la mano por los «senderos del pensamiento» y hacernos sucumbir bajo el influjo de poderosas atmósferas, mientras la obra discurre de la ceremonia inicial que en algo recuerda aquellas imágenes cinematográficas del neorrealismo italiano, a la acción fabulada en que se confunden deidades mitológicas, realidades referenciadas, figuras (a)históricas... y permiten perdonar algún recurso escenográfico, en mi opinión demasiado impostado para lo soberbio de la puesta.

Después de todo, me pregunto cuál habrá sido la percepción de los jóvenes teatristas que por primera vez se enfrentaban en vivo a tal experiencia. Cuánto de visión crítica tendrían para asimilar, digerir, deglutir una forma de hacer, una concepción de la vida y el arte como la del Odin. Cuánto del mito quedará en pie para la irreverencia de las miradas nuevas. Cuánto habrán consolidado, y/o decantado los otros, aquellos que desde los años ochenta se asumieron discípulos de Barba.

Después de todo, y a través del tiempo, sigo cuestionando mi propia visión sobre el tema del mito. También por ello agradezco a Eugenio y a su vital agrupación por esta soberbia obra, y a quienes hicieron posible que otra vez el Odin estuviera entre nosotros. **Alejandro Aguilar**



CONFIESO, ANTE TODO, NO SER DEVOTO absoluto del Odin Teatret: una interlocución sinuosa me aproxima a algunos de sus trabajos, especialmente a *Mythos*, y me separa de otros. No obstante, pocas veces he visto una clase de técnica al desnudo como cuando Roberta Carreri y Torgeir Wethal representaban, cada uno en su lengua natal, la última página de *Casa de muñecas*, de Ibsen. Algunos estudiantes allí presentes contemplaban aquellas construcciones racionales de Nora y Torbaldo cual criollo que literalmente paladea un plato típico luego de varios días de dieta balcánica. Una mezcla de satisfacción y duda imperaba en el auditorio del Teatro Mella mientras actriz y actor desbordaban los artificios aprendidos durante años en un trayecto a la inversa que, al mismo tiempo, legitimaba el valor y la autenticidad de su elección estética: «También nuestras herramientas servirían para una representación de corte realista, naturalista...», decían o parecían decir una y otra vez, mientras doblaban y desdoblaban continuamente el pañuelo de lo aprendido, tendido ahora sobre una superficie mucho más lisa que aquella en la que habitualmente operan. Bastaría con esta sola lección de rigor, bien aprendida, para catalogar de inestimable la importancia de estos casi treinta días de reencuentro con el Odin Teatret, en una circunstancia en la que ya no todos tragamos entero frente a un derrotero posible, de innegable honestidad y altísimo nivel y, en buena medida, asimilado como herencia por buena parte del mejor teatro que le ha sucedido. No siempre se tiene un gran maestro en casa, y mucho menos por espacio tal y en humildad suficiente como para que nos llegue a parecer un paisano. Celebrar, agradecer y rezar porque un alpiste apenas de tanto rigor se haga semilla entre nuestro más joven relevo, es lo menos que puede hacer este soñador, este humilde interlocutor de *Mythos*. **Fernando León Jacomino**

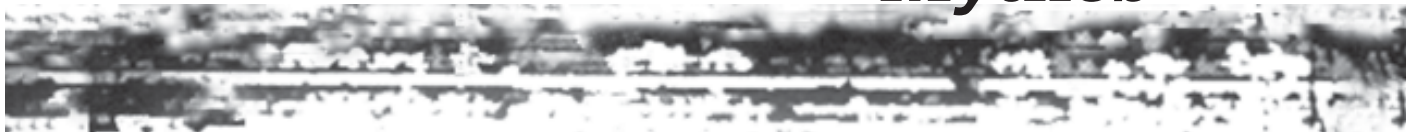
EL PRIMER HECHIZO FUE MYTHOS. TIENE el encanto de lo preciso. Si uno asiste a una función, supone que se trata de un montaje sólido, sí, pero frío, perfecto, demasiado exacto y europeo. La segunda noche, los juicios de valor empiezan a tambalearse: ¿con qué herramientas atrapar los moldes de esta textura, si jamás se ha enfrentado uno a semejante comunión de concepto y forma? *Mythos* me ha enseñado a amar la vocación del ojo y el oído atentos –listos siempre, como listos responden estos actores a un estímulo–, pues penetra y exige, superando el nivel de lo cognoscible, una recepción sensorial. Y entonces, en la tercera, la cuarta, la quinta función he querido que la experiencia transcurra a través de mi ser, labore con mi inteligencia.

Lo que uno oye y ve, es la más clara lección. Legendarias figuras de la antigüedad clásica asisten a los funerales de un mito contemporáneo. Los personajes, inmortalizados como arquetipos durante siglos, asfixian al hombre y cobran la deuda del no cambio. Hablan con una poesía heredada de la síntesis y la metáfora, a partir de versos transformados en tejido verbal. Dialogan brevemente y se solapan luego. Pronuncian sus parlamentos como si cada uno les valiera la salvación. El soldado gana el sendero de piedras, laberinto efímero labrado por Dédalo que Sísifo se apresura a desaparecer con su rastrillo, multitud de caminos de piedrecitas roturados, sonido lluvioso, como de aguacero débil que no cesa, y consejo de voz antigua y nueva: «Borra tus huellas».

La orden vale para mí. Duro es el oficio del actor y difícil la certeza del nacer noche a noche, confiando en que el final de la función, y sólo este, prometerá el comienzo de la próxima. Esa conciencia ofrece a *Mythos* una identidad que reconozco: la omega implica el alfa, muerto el mito, podrá renacer. El acordeón sigue sonando después de ahorcado Barbosa; surgirá, pues, en otra dimensión, sobrevivirá al peligro de lo pasajero, y es el signo de rebeldía lo que perpetuará su imagen trascendente: en un siglo donde mucho espíritu revolucionario ha sido sesgado. Por eso en Cuba *Mythos* pule mi necesidad de permanencia.

Regresan las manos a mi memoria y debo hablar de ellas. De cómo, aunque quise evitar cualquier lectura banal, no pude eludir ese campo de manitas brotando de la grava, la multitud de dedos emergiendo como ramas: la mano, instrumento más íntimo, mínima y máxima aptitud para el trabajo. Y el cementerio que entrevé la imagen final, tránsito de una luz nocturna de artificio a la natural atmósfera de un sol de atardecer, barrera de tul que separa y acrecienta el ejercicio intelectual. **Abel González Melo**

Mythos



Adys González de la Rosa

Crónica de una visita a Santa Clara con el

Odin

LA IDEA DE LA VISITA SURTIÓ TRAS EL regreso de Omar de la ISTA. Confieso que no es primera vez que emprendemos proyectos «románticos» –casi irrealizables– pero con este nos apasionamos de manera especial. Trabajamos muy duro por más de un año, construyendo castillos y viéndolos desmoronarse por las limitaciones reales o por la falta de voluntad de personas que no comprendieron la trascendencia cultural que representaba para el teatro y la cultura cubana la presencia del Odin Teatret, con su director Eugenio Barba, por toda la isla.

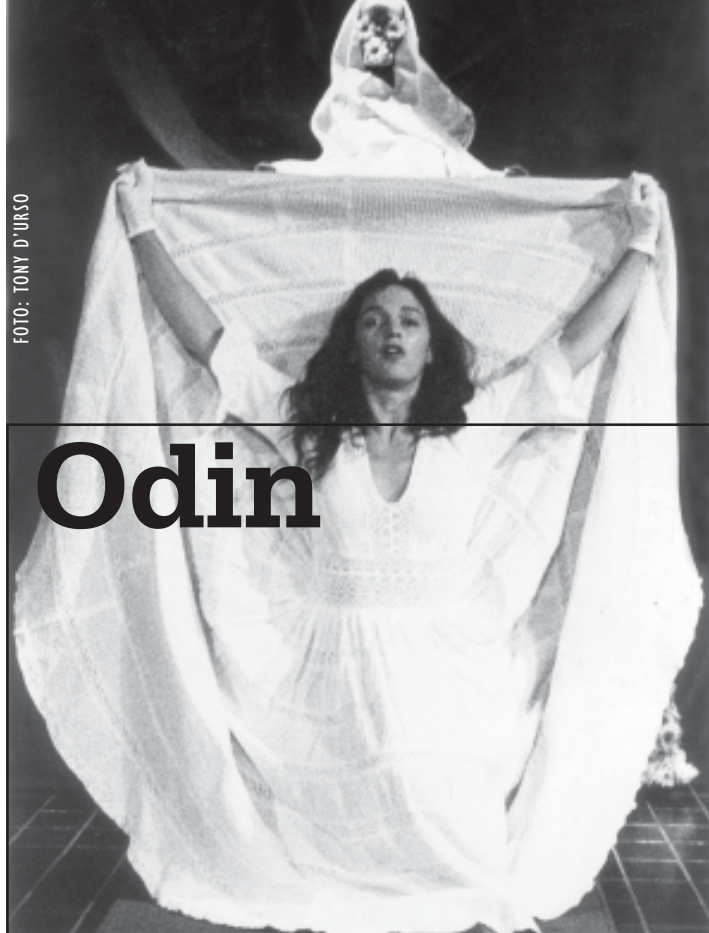
Las primeras en llegar, tarde en la noche del 15 de enero, fueron Julia Varley y Rina Skeel, con quienes salí al día siguiente rumbo a Villa Clara. Los pequeños tropezos que habían surgido hasta el momento se desvanecieron con la magia que emana del Escambray, la naturaleza y, sobre todo, su gente.

Miércoles 16 de enero

Ese día permanecemos en la sede del grupo. Hasta allí llegó Cecilia, la presidenta del Consejo de las Artes Escénicas en la provincia, recorrimos todo el lugar e intercambiamos con los actores, sugerencias, posibles proyectos, montajes futuros... Mientras esto ocurría, yo me uní a mi aliado más fuerte en esos días: el teléfono, y llamaba como una demente a Santa Clara y La Habana, no quería que nada fallara. Al día siguiente sería la primera demostración de trabajo y todo debía estar bajo control. Lo que más me preocupaba era la puntualidad, esa rara percepción del tiempo que tenemos los cubanos no creo que la entendiesen muy bien mis invitadas, aunque ya Julia tenía su entrenamiento de visitas anteriores.

En la noche Carlos Pérez Peña presentó su cubanísimo espectáculo *Como caña al viento*, que al

FOTO: TONY D'URSO



Julia Varley en *El castillo de Holstebro*

menos yo siempre agradezco. Así que poemas, canciones y una brillante actuación fueron el colofón de la primera jornada.

Jueves 17 de enero

Nos levantamos a las 7 de la mañana, el plan era irse temprano para Santa Clara. Julia y Rina debían conocer el espacio donde trabajarían y preparar la demostración de trabajo de las 11, después de almorzar dejaríamos listo el montaje del espectáculo del día siguiente. Así evitaríamos cualquier imprevisto. La sede escogida eran las salas de teatro experimental recién inauguradas donde nos esperaban los actores del Estudio Teatral de Santa Clara, las condiciones eran muy buenas y la empatía fue instantánea. El rigor y la disciplina que caracterizan a este colectivo nos fueron de grandísima ayuda para el desarrollo de toda la visita.

Al llegar, Julia, que había clamado por una plancha para ese extraño ritual que hace antes de entrar en escena, que consiste en repetir los textos según plancha su ropa, temía no encontrar ninguna, en cambio aparecieron tres.

Rina nos asombró con sus conocimientos técnicos y la agilidad en el montaje. La demostración *El eco del silencio* fue genial, asistieron, además de actores, estudiantes de la Escuela de Instructores de Arte y de nivel medio de teatro, se deslumbraron con la capacidad vocal de Julia y las preguntas finales develaron el nivel elevado de algunos de los integrantes de estos proyectos, muchachos que oscilan entre los quince y dieciséis años, sin embargo mostraron gran vocación e interés por las cuestiones técnicas.

Después del almuerzo y justo cuando nos disponíamos a trabajar, la ciudad se vio sumida en un apagón de más de seis horas. Esto trastocó todo, así que decidí mostrarles los encantos de Santa Clara que tan bien conozco. La verdad, me estaba matando la tensión, pero caminamos sin cesar hasta que cayó la tarde. Cuando parecía que ya no había nada que hacer, se hizo la luz y pudimos ver *Soledades*, el último espectáculo del Estudio Teatral. Regresamos al Escambray con los actores que habían venido, en una folclórica y habitual guagüita Girón.

Viernes 18 de enero

El taxi tiene más de una hora de retraso, yo apenas me he podido comer el delicioso desayuno que nos ha preparado Carlos Pérez en su casa y la cara de Julia y Rinano denota precisamente mucha felicidad. Después de recorrer cerca de doscientas veces el camino hasta la salida y dejar el dedo pegado al teléfono, por fin llegó nuestro añorado chofer, aduciendo que tenía «un problemita» con el carro pero ya todo estaba resuelto, tanto así que apenas habíamos adelantado dos kilómetros, en medio del zigzaguo constante de la carretera y tras haber pasado un angosto puentecito, nuestro taxi soltó una goma. Sin comentarios... Recuperado el aliento, regreso en botella

hasta la sede del grupo, el mecánico ayudó a componerlo todo, al menos para llegar a Santa Clara, lo que era un viaje de treinta minutos duró dos horas, pero en fin, llegamos, ¿qué más se puede pedir?

Toda la tarde trabajamos en el montaje de la obra, trajimos de La Habana un ramo de margaritas blancas imprescindibles para la puesta en escena, aunque en la tarde aparecieron tres más, para asombro, sobre todo, de Julia. Después de descansar y llegada la hora de la función, la sala estaba repleta, tuvimos que cerrar las puertas con público afuera.

El castillo de Holstebro impactó a los espectadores villaclareños, fue una bellísima función, donde Julia Varley y Mr. Penaut nos emocionaron profundamente. El público quedó en silencio absoluto varios segundos, consternado, hasta que estallaron los aplausos. Esa noche decidimos pernoctar en la ciudad y asistimos, por supuesto, a la deliciosa peña que ofrecen en El Mejunje Los Fakires, los famosos «Viernes de la buena suerte». Aunque nuestro día no se podía catalogar precisamente de afortunado, había logrado enderezarse por el camino. Así que marcando pasillos entre la nostalgia de Los Matamoros y la cubanía del Benny, nos encontró el sábado.

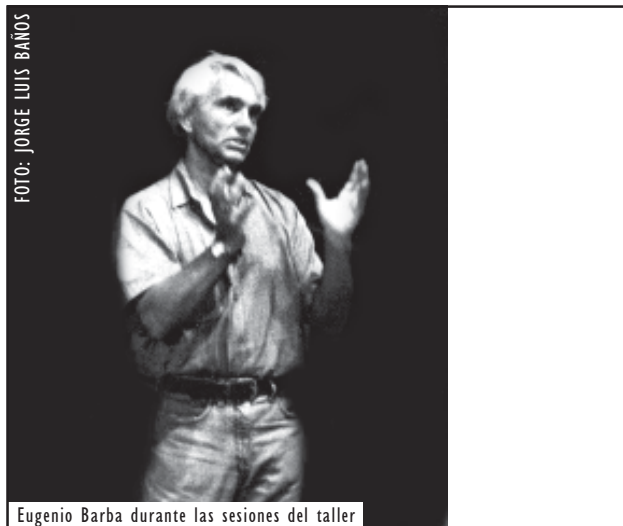
Sábado 19 de enero

Volvemos a la sala de teatro en la mañana, a las 11 comenzó la demostración de trabajo *El hermano muerto*. Para los estudiantes y teatristas que asistieron era una oportunidad única de participar de un interesantísimo proceso de creación, de la elaboración constante de una actriz y el trabajo con su director Eugenio Barba marcado por la poética que ya lo distingue. Mucha experiencia habrá ganado quien asistió y se alimentó de la dulzura de esa gran maestra, además de actriz, que resultó ser Julia Varley. Creo que, sobre todo para los teatristas que no viven en La Habana, fue de suma importancia el contacto directo con el Odin Teatret y su propuesta estética, muchos lo conocían y estudiaban pero nada supera la oportunidad de poder ver sus espectáculos e intercambiar con los protagonistas del hecho teatral.

El almuerzo de despedida que celebramos al aire libre con nuestros anfitriones fue el pretexto para comentar y hasta reírnos de las controvertidas vivencias del viaje. Un «nos vemos en La Habana» cerró el mediodía. Las manos se alejan agitándose mientras nuestro carro se va saltando los adoquines de la calle Independencia.

Diálogos

Relatoría del taller impartido por Eugenio Barba



DURANTE TRES DÍAS CONSECUTIVOS

un grupo de ocho talleristas, jóvenes todos en el campo de la dirección teatral, dialogamos con Eugenio Barba, director del Odin Teatret, sobre diversas interrogantes del oficio visto en sus más diversas perspectivas: desde las relaciones sociales y culturales propias del contexto donde se desarrolla una experiencia artística, la lógica de las relaciones interpersonales dentro de los grupos, hasta los procedimientos artísticos que pueden guiar al director a la hora de intentar desarrollar su poética en la construcción de espectáculos teatrales.

El taller sesionó como un diálogo fluido y se abrió con la pregunta de Eugenio acerca de si era posible enseñar la profesión de director de escena, y cuáles eran las vías para la transmisión de esta disciplina. La pregunta fue realizada a cada participante en particular y las respuestas oscilaron en sentido general hacia una zona de muchas dudas sobre la eficacia de un modelo pedagógico despersonalizado para transmitir la sabiduría de un papel creativo tan complejo. Personalmente manifesté la opinión de que la vía más idónea para relacionarse con la profesión es la convivencia del alumno dentro de alguna

experiencia artística de su interés, donde de modo muy personal y por un contacto directo pudieran transmitirse algunos procedimientos artísticos, al tiempo que el sentido y los valores éticos del artista.

Eugenio evocó su estancia en Polonia y la eficacia de sus escuelas, donde el alumno podía hacer asistencia de dirección con algunos directores profesionales, y convivir con el clima de trabajo del grupo en cuestión, creándose un sentido crítico y opiniones propias; y añadió una frase muy lúcida: la profesión del director puede aprehenderse pero no enseñarse. Contradicción que explicita la compleja naturaleza de este oficio donde la inquietud y la sed del alumno son decisivas.

Eugenio quiso saber quiénes de los presentes tenían grupos teatrales bajo su custodia. De entre los jóvenes talleristas sólo dos mantenían grupos activos: Boris Villar con Espectro 11, y yo con el Estudio Teatral de Santa Clara. Entonces valoró la importancia y la necesidad de crear un elenco estable, aunque fueran unos pocos actores capaces de hacer y mantener la memoria del trabajo artístico.

A partir de aquí la primera sesión se desarrolló en largas e interesantes exposiciones de Eugenio acerca de lo que él denomina el saber táctico de la praxis teatral europea, previa al advenimiento del naturalismo y la gran reforma: sabiduría artesana de muchos actores que tendían a reforzar una fuerte presencia escénica y habilidades imprescindibles para lograr un desempeño eficaz ante la mirada del espectador; cómo los actores crecían desde muy jóvenes dentro de las compañías, primero haciendo papeles muy simples hasta su especialización en tipos específicos; la importancia de la danza y la manipulación de algunas tensiones musculares para lograr una cierta dilatación sugestiva de su presencia corporal, como, por ejemplo, apretar el ano cuando entraban a escena. Así resulta interesante escuchar cómo, al asociarse con estéticas desgastadas, todo este conocimiento tácito se abandona en virtud de un nuevo aprendizaje escolar y teórico de un gran valor renovador; sin embargo, con las viejas estéticas se echaba a un lado también una sabiduría largamente acumulada por la tradición de los actores. Es aquí donde el director tomaría el papel central con

su trabajo intelectual y la teoría se opondría al *saber tácito* en una relación que sofoca la sabiduría de la tradición.

El segundo encuentro versó sobre las estructuras narrativas y el modo de estructuración del relato dentro de la puesta en escena, tema este inducido de nuestra parte al pedírse nos traer interrogantes para el segundo encuentro. Eugenio se tomó mucho tiempo en explicar la importancia del aspecto narrativo dentro del espectáculo teatral, la importancia de esta dimensión esencial para la comprensión del espectador: «todo el mundo narra pero a su propio modo», sentenció.

Para todos queda muy claro la necesidad de trabajar con un relato que pudiese funcionar simultáneamente a varios niveles sobre el espectador. Él habla de tres esenciales: el que define como nivel de comprensión del niño: el nivel anecdótico; el nivel del animal: aquellas impresiones sinestésicas y físicas que se derivan de la energía y el contacto entre actores y espectadores; y el otro nivel asociativo o intelectual donde pueden hacerse las más complejas interpretaciones conceptuales y de lecturas. Eugenio enfatiza la necesidad de que el director intente funcionar en estas tres perspectivas, que el director pueda hacer su puesta al mismo tiempo para un niño, para un caballo y para un Borges que está entre los espectadores.

En el ámbito conceptual, reforzó la necesidad de mostrar los aspectos contradictorios de cada situación teatral, una vía para amplificar los ecos emotivos y las significaciones del discurso, sabiduría que nos llega desde Stanislavski con sus consejos de mostrar los opuestos y el contrapunto.

Eugenio devela lo interesante de trabajar con la figura poética del oximoron en esa búsqueda para dilatar los significados: «Si van a mostrar la muerte, debes al mismo tiempo mostrar la alegría de vivir; si hay una escena de tortura, hay que mostrar la alegría del torturado y la agonía y degradación moral del que tortura como lados no evidentes que al incentivar la reflexión del espectador lo desvían hacia connotaciones escondidas que deben hacerse visibles en la imagen teatral.»

Todas estas ideas fueron expuestas en el diálogo del segundo día, donde Eugenio narraba, evocaba y nos ponía ejemplos extraídos de su propia práctica: de los espectáculos *Ornitofilene*, *La casa del padre* y *Mythos*.

La tercera y última sesión funcionó del mismo modo, a través de preguntas de muy variados temas. Los aspectos

de la creación y la táctica de supervivencia del Odin desde sus comienzos pusieron en evidencia los factores del azar y la precariedad, también la astucia necesaria que el grupo tuvo que emplear para sobrevivir en circunstancias económicas y sociales bastante hostiles, circunstancias de vida concretas para fomentar y consolidar una experiencia artística, y que nos resulta muy interesante pues muestra la compleja trayectoria de un grupo que se ha vuelto famoso, pero que posee una historia con la que podemos en gran medida identificarnos. Eugenio desacraliza la Antropología Teatral y la ISTA, y las expuso en su dimensión real, respuestas precisas de una estrategia de protección de la utopía del teatro, que al preservar la posibilidad de encuentro entre teatristas de diversas prácticas, preserva también, fundamentalmente, la capacidad de *estar en vida* y marcar una presencia cultural en el seno de sociedades que en sentido general no sienten demasiada simpatía por la cultura.

Otro tema importante nacido de las preguntas del auditorio, resulta la visión de Eugenio sobre las emociones en el trabajo del actor. Verdadera mitología en el ambiente teatral cubano, Eugenio cataloga la emoción como un proceso que puede derivarse sólo como respuesta a estímulos concretos y no como un fin en sí mismo. Si la emotividad es algo que se persigue directamente, dijo, sólo podría obtenerse o bien la histeria o una consecuente cadena de clichés. Y recordó lo que advertía Stanislavski en su método de las acciones físicas: «Es necesario crear una base sólida para el desempeño del actor a través de su comportamiento y sus acciones; es esta cadena de acciones la que puede estimularlo siempre de modo renovado en la obtención de los estados subjetivos o emotivos para desempeñar el papel.»

Muchos otros temas y sobre todo la experiencia de un diálogo directo, impresión perdurable, escapan a la redacción de estas breves notas que sólo aspiran a dejar un exiguo testimonio del intenso encuentro con una de las personalidades que más intensamente ha estimulado mi trabajo y el de algunos otros creadores de mi generación, que desde mediados de los 80 nos abrimos hacia los textos de Barba, junto a los de otros creadores latinoamericanos con sed de quien busca nuevas coordenadas para impulsar su propio quehacer en el contexto de una práctica teatral y un país precisos.

Estímulo y nuevo alimento son este encuentro personal dieciséis años después, incentivo de nuevas facetas y de un diálogo que no ha cesado, fuese cual fuese la vía de realización, en toda nuestra experiencia de trabajo en el teatro.



FOTO: TONY D'URSO

Iben Nagel Rasmussen en *Mythos*

Iben: la energía en el espacio

Relatoría del taller impartido por Iben Nagel Rasmussen

Roxana Pineda

«UN PASO, DOS PASOS, TRES PASOS, ejercicio, istop! Sigue tu cuerpo, sigue, ejercicio, y sigue la energía de tu mano, istop!, sigue la energía, sigue, ejercicio...»

Los actores del Estudio Teatral de Santa Clara trabajamos durante tres días con Iben Nagel Rasmussen en el pequeño tabloncillo de la Casa de Línea. El tema de trabajo es el entrenamiento físico y vocal del autor, pero Iben ha dicho que tres días es muy poco tiempo para pensar en resultados. Esto es perfectamente comprensible para nosotros, pues desde su fundación, el Estudio Teatral ha concebido el entrenamiento del actor como una zona de investigación constante y doce años de trabajo ininterrumpido han permitido acumular una sabiduría y también muchas preguntas que ahora, en nuestro encuentro con Iben, podemos reformular o quizás responder.

Hemos tenido un primer encuentro en Santa Clara donde mostramos a Iben parte de nuestro trabajo cotidiano. Ya en Santa Clara hemos comenzado a trabajar sobre algunas orientaciones encaminadas a comprender distintas formas de jugar con la energía.

Estamos en el tabloncillo de la Casa de Línea y son las nueve de la mañana. No hay testigos ni observadores y eso nos alegra, porque se crea un clima de seguridad que nos permite no tener que protegernos. El hecho de que seamos un grupo nos permite tener un lenguaje común para aprehender. Ha sido decisivo en este encuentro de trabajo con Iben la soledad, porque los actores del Estudio tenemos un largo camino juntos y este diálogo a solas no crea ruidos innecesarios y nos deja una sabiduría real, posible de ser asumida como lengua en nuestro trabajo diario.

Otro elemento decisivo lo constituye el hecho de que Iben arranca a trabajar con un ciclo que hemos creado juntos en Santa Clara. El trabajo es muy fuerte. Tres horas diarias que incluyen diez minutos de calentamiento físico y vocal, una hora de entrenamiento físico y una hora dedica-

da al trabajo con la voz. El espacio es pequeño y somos cuatro actores. Iben se sienta frente a nosotros en una silla y encarama los pies, ya sin zapatos, algo que descubrimos como habitual en ella. Sus ojos están muy abiertos y hay como un destello en ellos que nunca escapa, es como una alegría que se prende de sus ojos y no hay manera de sacarla. Desde su silla sigue con mucha atención cada uno de nuestros movimientos, no se está quieta, pero está muy quieta. De pronto se levanta. Mientras tres actores calientan su cuerpo de forma muy personal, otro actor tiene que irrumpir con su voz en ese espacio. Ella se acerca y muy bajito le susurra en el oído que debe llenar el espacio, que la voz debe hacer con el sonido algo similar a lo que el cuerpo de los tres actores que se calientan. Cada día dos actores diferentes cantan el espacio mientras los otros se calientan para comenzar a trabajar.

«La dirección de la acción es importante, ver a dónde va la energía, hacia dónde fluye, pero no caminar sino seguir hacia donde ella va. Cada ejercicio tiene en sí su propia energía, no hay que ponerle fuerza sino pasar por él descubriendo su energía. No hay que enfatizar sino dejar que fluya, pasar por él de uno a otro sin trabas; ejercicios simples pero que van fácilmente de uno a otro.»

Cada día se repite la estructura de trabajo sumando otras acciones y complejizando la ejecución o los estereotipos. Del calentamiento trabajamos casi durante una hora entera en una secuencia de acciones físicas que debemos ligar. Cada acción es como una palabra y tenemos una frase de nueve palabras. Aquí se trata de acciones que pudieran referenciarse en algunos verbos, como si fuera por ejemplo saltar o lanzar, pero el empleo físico para realizar la acción debe cumplir algunas reglas para que la frase sea útil. La acción debe comprometer todo el cuerpo y debe tener una resolución en el espacio y en el tiempo. El trabajo es con la energía. No se trata de una secuencia calisténica donde el actor emplea su fuerza o su agilidad, se trata de que mediante la ejecución constante, sin *interruptus*, sin fraccionamiento, sin cortes de un acto a otro, pueda surgir la energía y uno sea capaz de detectarla y trabajar con ella. La energía nace después que el actor trabaja, y no es algo que aparece tan sólo con movernos, ni siquiera está ligada a la fuerza, ni al ímpetu, ni a la organicidad, ni a la buena voluntad de resistencia. Contiene todo ello pero es algo que sobreviene cuando el autor deja que el ejercicio

asuma tan sólo sus formas precisas, cuando uno ejecuta y deja que el paso entre una forma y otra sea la que haga aparecer nuevos espacios energéticos que transforman el modo de comportamiento y la percepción de nuestro accionar en el espacio. Es un trabajo infinito que obliga a una atención especial y que permite descubrir a largo plazo.

Trabajamos sin parar. Iben pregunta si no estamos cansados, si no duelen las rodillas, si el dolor es dentro o fuera de la rodilla. Pero nosotros no podemos estar cansados aunque los pies echen chispas porque tenemos a Iben delante y queremos aprovechar al máximo su compañía.

Para mí es una experiencia especial. Nací al teatro también bajo el influjo de la experiencia del Odin. Cuando vi por primera vez los videos de entrenamiento del grupo y percibí detrás de la frialdad de la cámara la espiritualidad y esa fuerza extraña que desprende Iben dije: yo quiero entregarme así. De modo que tener a Iben delante, con esa capacidad infinita para proteger y estar presente sin muchas palabras, tenerla como maestra por unos días es como un regalo, un ajuste de cuentas con mi propia historia. No me resulta ajena esa forma de trabajar, conozco el lenguaje del cuerpo, cada palabra suya, cada indicación de trabajo es para nosotros algo que podemos convertir inmediatamente en una respuesta. No hablo aquí de valoraciones en términos de bien o mal, esas categorías no sirven ahora, hablo del lenguaje del trabajo, de los vericuetos de un proceso de aprendizaje que no termina.

«El cuerpo tiene una energía que puede ir en otra dirección. Y un poquito más veloz. Mira con tu cuerpo, no con tus ojos. ¡Cambia tu mirada! Los ejercicios están, pero en tu cabeza, tienes que aceptar, no es la cabeza, confía más en tu cuerpo. Cuida los ojos. Un poquito más de luz en tu cara, también cuando trabajas técnicamente. Tus ojos no son tus ojos, tus ojos son tu pecho.»

La última hora del día la dedicamos al entrenamiento vocal. El trabajo con los resonadores fluye porque es algo a lo que hemos dedicado tiempo en el grupo. Iben pasa de uno a otro y ella misma los muestra. Uno a uno, va escuchando la voz de cada actor que intenta colocarse en el pecho, en la cabeza, en la nariz o en la garganta. Ella nos mueve y nos estruja hasta que escucha la voz que pide. Hay que volver siempre a la voz normal, la voz del *sandwich*, como nos dijo Eugenio. Ese es el punto de partida y el punto obligatorio antes de saltar a otras zonas. El trabajo con la voz se abre a un campo de la imaginación y el juego para crear un clima de trabajo placentero y agradable. Es muy importante en el trabajo que Iben nos propone la capacidad de responder con el imaginario, no enfriar ni recalentar las respuestas, dejar que aparezcan nuestras asociaciones sin censura.

Trabajamos técnicamente y luego hay un espacio más creativo donde se realizan acciones vocales: el mar, los pájaros, la lluvia, el sonido que acompaña las acciones de trabajo, los perros, etc. El empleo vocal crea un empleo físico imprescindible para que las acciones vocales se apropien del espacio. Así creamos el montaje de distintas atmósferas que Iben va improvisando al pedirnos la ejecución de los sonidos: las olas sobre las rocas, los pájaros que uno a uno vuelan sobre el mar, las risas, los perros de distintas razas o tamaños, una canción triste, una canción alegre...

Día a día las improvisaciones se van complejizando. Iben va trenzando una dramaturgia donde las acciones de trabajo acompañadas del sonido de dos de los actores crean un contrapunto con las de la otra pareja. Así también la canción triste sobre la acción física de perforar el suelo contrasta con la canción alegre de los remeros en el mar. Ella se deja llevar por nuestros estímulos y va tejiendo la escena que nos deja finalmente como regalo del último día: la de unos jóvenes que entran riendo al tablancillo desde el mundo exterior, y con esas risas se desperdigan por el espacio. El sonido del mar inunda el cielo y los graznidos de los pájaros que revolotean crean una sensación de misterio, mientras dos actrices cantan de rodillas la canción que habla del perro chino. Los remeros han esperado todo el tiempo en el mar haciendo que el sonido de las olas no se esfume y ahora reman con energía mientras cantan la canción que habla del puerto y el ron. Se lanzan del barco y ahora son los pescadores que lanzan la red a los otros que de frente le responden perforando el suelo con la estridencia de sus voces. El sonido de la lluvia que dos actrices evocan arrastrando los pies por el suelo y el diálogo de acciones físicas que la otra pareja ejecuta abrazando o empujando o protegiendo a su compañero ahora sin tocarlo y a un diez por ciento de lo que era la acción original. El ladrido de los perros irrumpe con violencia, hay perros enormes y perros satos y perros miedosos y perros finos. Y de pronto una danza donde toda la energía alegre fluye y el grupo se convierte en grupo mientras Iben ríe con esa risa que da la complicidad de saber. Así nos recordará, dijo: «La imagen que me llevo de ustedes es la imagen de ustedes trabajando en esta sala.»

Guardo en mi memoria muchas imágenes de Iben que me impactan. Pero guardaré la imagen de ella trabajando con nosotros en la salita de la Casa de Línea como un patrimonio especial. No hacen falta palabras para eso. Como ella misma dice en *Itsi Bitsi*, «un día, cuando quede muda, hablaré».

CUANDO TEATRO DEL ESPACIO INTERIOR

supo de la existencia del Odin Teatret, apenas comenzaba a establecer los principios éticos que definirían su vida posterior. Era la década de los 80. Un grupo de jóvenes, en su mayoría no egresados de ninguna escuela de teatro, nos reunimos para iniciar un viaje. El *happening* y la *performance* irrumpían con su estética de lo urgente y lo efímero. La vanguardia teatral cubana había dado frutos como *La cuarta pared* de Teatro del Obstáculo, y nos

**Evelyn
Viamonte
Borges**

Danzar desde la niebla

Relatoría del taller impartido por Roberta Carreri

vimos envueltos en una atmósfera de nuevas búsquedas hacia un lenguaje alejado del tradicional teatro de texto.

La necesidad de desarrollar nuestra propia cultura y sabiduría teatral bajo tales influencias nos llevó desde el principio hacia el actor como parte medular del hecho teatral, y nos autodefinimos actores, directores, escenógrafos, pero, sobre todo, eternos buscadores.

En estas circunstancias el entrenamiento constituía, a la vez que el espacio-tiempo necesario para conformarnos como grupo, una escuela imprescindible en la que el objetivo fundamental era descontaminar nuestros cuerpos, liberarlos de sus automatismos cotidianos y obligarlos a entrar en el camino de un nuevo comportamiento que les reivindicara sus posesiones perdidas por la aculturación. Nos ayudaron todos los maestros: Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski y, muy en particular, las experiencias del Odin Teatret.

Pero siempre el destino encierra un misterio que nos obliga a seguir determinadas rutas y no otras, algo bueno a pesar de la adversidad. Si por un lado Teatro del Espacio Interior se apropiaba de un legado, el confinamiento a que nos vimos abocados en una tradicional ciudad del interior, alejados e imposibilitados de entrar en contacto directo con los espectáculos y la sabiduría del Odin, nos obligó desde el principio a rediseñar las palabras que leíamos y readaptarlas a nuestros propios intereses. Por otro lado, teníamos la certeza de poder descubrir la esencia.

Encontrarnos con Roberta Carreri, actriz del Odin, después de haber desarrollado una cultura del cuerpo particular a partir de un entrenamiento también propio, ha significado, más allá del deslumbramiento ob-

vio frente a alguien con un dominio rayano en el virtuosismo de su oficio, un encuentro con un espíritu gemelo y una reorientación de la velas en el largo viaje del teatro. Luego, el trabajar juntos durante tres intensos días, suceso definido por ella como «taller privado, sin testigos», ha sido sólo vital a la experiencia mutua.

Asumo, pues, el riesgo de reducir a palabras una experiencia de vida.

Roberta nos pide ver nuestro entrenamiento. Dialoga con Mario sobre nuestros hábitos y necesidades. A partir de allí reordena y redefine itinerarios. Regresamos entonces a nuestro primer día en el teatro; nos colocamos en una línea y penetramos un nuevo espacio-tiempo de descubrimiento de nuestros cuerpos, en el que algo mínimo hace la diferencia entre un cuerpo muerto, un cuerpo en tensión y un cuerpo en intención.

Partimos de una necesidad primaria: salir del epicentro, siempre evitando concentrarnos en la anécdota de nuestros brazos-manos-dedos-piernas. Roberta nos lleva continuamente a la médula, donde nos muestra la serpiente que recorre, desde el cóccix hasta la cabeza, el interior de nuestro cuerpo. La serpiente tiene sus dos cabezas en el nivel de nuestros ojos y danza, se contorsiona de abajo a arriba para fijar sus cabezas al ritmo de un encantador invisible. Buscamos luego la Cobra que se erige lista para atacar y se desplaza por el espacio en todas direcciones. El tronco se convierte en un bloque del que nace el impulso a la acción; algo que luego llamaríamos *la danza de las intenciones*.

Reducir las cosas a su esencia nos ayuda durante una fase inicial a no perdernos entre hojarasca. En esta dirección se encamina el cuerpo cuando es obligado a



Roberta Carreri en *Judith*



puedes tocar con los dedos, sólo lo puedes tocar con los ojos interiores. Estas primeras palabras nos conducen a un estado de relajación en el que cada uno recorre los valles y montañas, los mares y los ríos de su voz. Trabajamos a partir de imágenes: el texto como niebla, como un río grande y caudaloso, como un pequeño manantial que acaba de brotar de la roca, como un lago de noche, como un *iceberg*. El entrenamiento vocal se transforma en una experiencia compartida. La maestra va perdiéndose en la niebla para reaparecer transformada en gurú.

Normalmente en nuestra vida diaria utilizamos una voz que es ante todo el resultado de la cultura a la cual pertenecemos, de la melodía y sonoridad de nuestro idioma,

reaccionar ante un estímulo preciso. Trabajamos con acciones reales; esto no significa que realicemos acciones cotidianas, sino acciones que parten de una necesidad física. Si recurrimos a una necesidad psicológica, emotiva o de cualquier otro tipo, corremos el riesgo de no encontrar siempre el mismo resultado, dependemos de nuestro estado de ánimo, el cual es variable. Por el contrario, cuando apelamos a una necesidad física —que puede ser tan elemental como que la cabeza va hacia delante hasta el punto en que de no movernos caeríamos en esa dirección—, la memoria del cuerpo reproduce el mismo efecto aun sin comprometernos emocionalmente.

Roberta nos pide que elaboremos diez acciones físicas concretas trabajándolas en diferentes direcciones en el espacio. Luego nos pide realizar las mismas acciones pero esta vez omitiendo los brazos. Se crea una pausa entre acción y acción al ponerlas dentro de una secuencia cuando han sido creadas de forma independiente. Y este momento se convierte en el más importante cuando añadimos otro elemento: el *ma*, palabra oriental que define la inmovilidad en acción. Para encontrarlo fijamos los momentos de nuestra secuencia que se corresponden con la inspiración y los que se corresponden con la expiración, siendo estos últimos los de mayor fuerza y liberación de energía.

La expiración culmina en una retención del aire justo en la cúspide de la fuerza y de la inmovilidad entre acción y acción. El ritmo y la respiración trabajan aquí en estrecha ligazón: es la segunda, como proceso fisiológico, la que nos permite dominar al primero.

La voz es como un mapa, comienza Roberta, un mapa holográfico que cada día hay que explorar porque no lo

de la educación que hemos recibido. Todo esto nos modela un comportamiento sonoro: determinados tonos, cadencias, matices. Para romper la melodía del idioma a que estamos habituados, comenzamos por mantener un solo resonador cada vez con todo el texto. (Es importante trabajar desde el principio con un texto; cuando se ha trabajado durante mucho tiempo con sonidos y de pronto introducimos el texto, se produce una especie de bloqueo.) Luego, tomamos el texto y lo hacemos viajar de una zona de resonancia a otra, de un lugar a otro del espacio, de nuestra superficie corporal al horizonte y regresar. Lo tomo en mi boca, lo lanzo hacia delante, lo bajo al tórax, se expande desde allí y lo regreso nuevamente, lo bajo hacia el abdomen, lo subo atravesando abdomen, tórax, boca, nariz, y lo saco a través de la cabeza hasta tocar el techo para dejarlo reposar otra vez en mi boca.

Desde todas estas zonas estímulo también el cuerpo de mi compañero o me pongo en armonía con su voz cuando sostengo un tono fuerte y frontal para crear una equidad sonora que tan sólo es violada un pequeño espacio existente entre medios tonos casi imperceptible pero que permite un sutil encabalgamiento de dos sonidos diferentes.

Roberta advierte el peligro a la esterilidad, incita a romper estereotipos, a encontrar nuevos horizontes. El oficio es para ella un incesante peregrinar en busca de una sabiduría nunca saciada. Su determinación a la continuidad se basa en la necesidad. Para nosotros es también incomformidad, el horror a la inmutabilidad en el tiempo y el espacio. Es perdernos a voluntad, guiados también por la necesidad. En este punto nos encontramos descubriéndonos, persiguiendo la misma luz desde la niebla.

La ética y el rigor a prueba

Relatoría del taller impartido por
Torgeir Wethal

LAS JORNADAS FESTIVAS PARA EL ARTE

teatral que contribuyeron las presentaciones, talleres y conferencias brindadas por Odin Teatret en nuestro país, serán recordadas para siempre como días memorables de reflexión, belleza, poesía y amor a la profesión del actor. Este, situado como centro creador de los espectáculos, irradiando psicofísicamente todas sus potencialidades y dándonos la confirmación del rigor, profundidad y trascendencia de la trayectoria del colectivo mítico dirigido por Eugenio Barba, uno de los más importantes renovadores de la escena mundial de los últimos cuarenta años. El taller impartido por uno de sus actores insignia, Torgeir Wethal, reafirmó las ideas de creatividad, exigencia, precisión y búsqueda asociativas como pivote o estímulo para la producción de secuencias artísticas valiosas.

Primer día

Con la presencia de ocho alumnos y la exigencia de puntualidad comenzó el taller que contó con varios observadores y el relator que dará fe de esta experiencia. Nos aclaró primeramente, con modestia, que sólo enseñaría una síntesis o concentración de su sapiencia pedagógica, quizás elemental, pero sin recetas. Preguntó qué sabíamos de ballet, pantomima, del propio entrenamiento del Odin, o si no habíamos hecho nada. Esto último, sin embargo, no era importante para comenzar el trabajo.

Los alumnos respondieron con ejercicios donde lo físico resultaba fundamental, el cuerpo moviéndose en el espacio. Propuso entonces trabajar sobre un grupo de acciones sin motivación aparente, algo sin forma teatral, encontrar el contrapunto opuesto del movimiento, su dirección contraria. Por ejemplo, agarrar algo, tirarlo, encontrar un punto del cuerpo que lo saque del equilibrio. Pidió que nadie cayera en la ilustración.

Desde el primer momento abogó por la precisión: si el movimiento incluía la pérdida del equilibrio, había que colocar en su justo momento este aspecto, pero la acción debía quedar abierta para tomar cualquier dirección posterior. La conciencia del peso, del tamaño de cada cual y de las partes del cuerpo que entraban en acción fueron otras indicaciones fundamentales junto a dejar bien claros el comienzo, el medio y el fin de la secuencia practicada y sobre todo desechar el exceso de tensiones.

Empezó la labor de parejas. Una le enseñaba a la otra su secuencia de acciones, trataban de cambiar el ejercicio suyo y el del otro dejando un pequeño espacio de improvisación para que no se viera el final y el principio de cada secuencia sino su ligazón.

Su observación consistió en que sólo se había creado una forma, las dinámicas dadas por la velocidad, la fuerza y el medio modificarían esa forma primera. Tres ejercicios quedaron como esenciales: el propio creado por cada actor, la mezcla surgida por la pareja en su intercambio y un tercero, consistente en salto y mirada, propuesto por el profesor.

FOTO: TONY D'URSO



Torgeir Wethal en *Oda al progreso*

Tomar en cuenta los impulsos dictados por la espina dorsal y sobre todo pensar específicamente en los puntos del cuerpo que guían o protagonizan las acciones, negarse a pensar, fueron otras de sus indicaciones. Luchar contra lo automático, apostar por las acciones directas, creer en los puntos guías, en las acciones simples que vuelven lógico el proceso para ser recordado después, estas también fueron sus enseñanzas.

Torgeir propuso escribir los ejercicios en un diario del actor, quien debe contemplar el empleo de códigos propios. El diario puede ayudar a recordar lo hecho, a la vez que permite generar nuevas ideas. Las parejas comenzaron a relacionarse a partir de sus manos con movimientos que implicaban suavidad y dureza. La cantidad de energía necesaria es la que debemos utilizar, dijo. Pienso que esta es una constante para cualquier estilo o forma teatral.

Se crearon diferentes estatuas en la interrelación de las parejas, las mismas desplegaron una cantidad determinada de energía y de resistencia presentes y trasvasadas de un actor al otro. Debían ser recordadas energía y resistencia cuando el actor realizaba solo la secuencia, sin el compañero. La energía y el movimiento del otro pueden reducirse en un 25 % manteniendo el sentido original.

Más adelante Torgeir habló de los tics o pequeñas reacciones que identificó con los relámpagos, duran dos o tres segundos pero deben registrarse por el intérprete. Entonces sugirió pensar en determinadas pinturas significativas para cada uno, también habló de crear como una fotografía viviente de esa pintura.

La mente y el cuerpo establecen una relación y se componen en el espacio, creando lo que llamó intención. Solicitó crear tres imágenes de pinturas de Goya y otras dos más de libre elección. Repetir esas imágenes yendo de una a otra, manteniendo un orden: entre las imágenes se realizarían improvisaciones y se utilizarían cinco sillas para determinadas acciones.

Los talleristas caminaban hacia las sillas, se detenían en cada una de las posiciones y después ocupaban asientos de diversas maneras. Pensar en cómo se hizo hace perder la vida en el aquí y ahora de la secuencia a reproducir. «El mayor problema radica en cómo recordar la secuencia desarrollada, mantenerla viva y ser capaz de fijarla.»

Segundo día

El profesor hace repetir las secuencias y los ejercicios surgidos el día anterior. Sustituye o elimina elementos. Aclara que todas las acciones tienen una función determinada en la serie. Su interés radica en reavivar el cuerpo-mente, insiste en que piensen no en

movimientos, sino en acciones. La fuerza debe llegar hasta la última meta u objetivo propuesto.

Torgeir advirtió sobre la costumbre de la frontalidad y la importancia que debemos dar al espacio posterior. También insistió en la dilatación de las acciones y siempre recalca la oposición que ellas mismas encierran.

Quedó clara para mí la necesidad de no adelantar o pensar en el movimiento que vendrá, sino concentrarme específicamente en el aquí y ahora de la acción, sorprenderme asimismo de los giros y posibilidades de las secuencias de movimientos.

Dentro de los ejercicios establecidos era necesario ocupar los espacios vacíos. Esto lo comparó con la buena o la mala jugada del futbolista. Cortar el aire, dominar el espacio en todas sus posibilidades fueron premisas mencionadas una y otra vez.

Puede aumentarse la velocidad, la dinámica, reducirse las mismas, pero la acción debe estar presente y reconocible.

Entonces los talleristas comenzaron a trasladar e incorporar sus expresiones de las pinturas que sólo fueron un estímulo inicial y de las estatuas posteriores, al trabajo de tríos, tomando en cuenta la fluidez entre una imagen y otra.

Una trayectoria en el espacio puede tener una pequeña interrupción que incluya una sencilla acción otorgándole vida. «Al construir la historia, se abren posibilidades para ir llenando de acciones y reacciones al compás de las ideas que nunca pueden olvidarse, así también lo más importante será mantener viva la existencia del personaje más allá de la estética o lenguaje empleado.»

Tercer día

Este correspondió a una recapitulación final de todas los conceptos explicados. El taller dejó en mí la confirmación una vez más de las excelencias, la exigencia conceptual, la autopreparación creativa del actor en el Odin Teatret, lo que los hace dueños de una técnica y estética común pero también los diferencia e individualiza.

Estética y poética de actuación que sólo se explican por la entrega psicofísica y la ética acumulada en el trabajo diario, personal y colectivo, en la pedagogía impartida en diferentes sitios, a muy diversos practicantes. Por el intercambio con otras formas codificadas del arte occidental y oriental. Así como también por esa voluntad perenne e inagotable de estar en vida escénicamente, junto al inteligente modo de vivir la existencia rescatando de la misma la poesía, la naturaleza y las profundas esencias del alma humana.

Agnes Cecilia

Secretos compartidos del **Odin**

(Demostraciones de trabajo)

EUGENIO BARBA, PARA QUIEN HACER

teatro es también ser fiel a sus supersticiones, ha dicho que no es aconsejable echar luz sobre un secreto. Sin embargo, los seguidores del grupo danés tuvieron la posibilidad de compartir esa lucidez que habita en las propuestas del Odin Teatret. Como extensión de la muestra de espectáculos, en los teatros Mella y Bertolt Brecht se presentaron desmontajes de *Mythos*, junto a demostraciones de trabajo individuales de cada actor. Un acercamiento a los procesos de creación, los distintos estadios del *training*, y la decodificación de la estructura espectacular, fueron tema de reflexión en torno a la praxis de uno de los paradigmas del arte escénico en la segunda mitad del siglo XX.

El eco del silencio, título de lo que podría definirse como una clase magistral sobre el entrenamiento de la voz, fue presentada por Julia Varley como primer ejercicio demostrativo. La actriz, quien se unió al grupo en 1976, explica cómo su voz se ha ido desarrollando a partir de estímulos tomados de diferentes escuelas teatrales donde confluyen las culturas oriental y occidental. Julia trabajó su expresión vocal partiendo de muchas imágenes que apoyan su investigación sobre distintos resonadores y tonalidades, y a la vez nos contó una historia donde los obstáculos del principio se han convertido en posibilidades expresivas.

En otro camino se inscriben las experiencias de esta actriz inglesa junto a Tage Larsen. *Textos, acción, relaciones* toma como punto de partida el acto tercero de *Otelo*, para mostrar un proceso que aún no se ha concretado en espectáculo. El acercamiento al clásico shakespeariano tiene lugar aquí desde la literalidad de las acciones físicas. Asumiendo como principio la contracción de las acciones que se reducen hasta concentrarse lo más posible, los actores indagan el significado del texto desde analogías con su vida íntima.

La diversidad de lecturas que condiciona su artesanía escénica, unida a la síntesis de obsesiones temáticas y la maestría de sus ejecutantes, hicieron de *Mythos* una suerte de Aleph teatral para comulgar con la poética del Odin. Por ello, las demostraciones referidas a la música, los textos y personajes de *Mythos* convocaron durante tres días consecutivos a gran cantidad de público a la sala del Brecht.

Uno de los temas más socorridos fue el de las partituras musicales que desarrollan por sí mismas una lectura sensi-

tiva del tejido espectacular. Quizá por la necesidad de anular barreras idiomáticas, el Odin ha tenido que inventarse su propio lenguaje. Ahora, luego de saberse dueños de un patrimonio que escapa a las fronteras de una lengua, religión o país, el grupo se empeña en tender puentes entre esas islas flotantes que dibujan un mismo mapa teatral. Otra zona importante de los encuentros estuvo dedicada a exponer el proceso de cristalización de los textos que aparecen en el espectáculo. Cuentan que al principio creyeron que todo debía decirse en el idioma de cada país donde se representara, luego cambiaron de idea, y alternaron fragmentos en la lengua de los actores y la del lugar de la representación. Cada intérprete escogió un modo diferente de trabajar su expresión vocal. Julia Varley partió de las líneas gráficas entre las palabras o la sonoridad de las vocales, introduciendo sonidos de animales como los pájaros. La voz de Roberta Carreri repasó melodías mediterráneas. Iben Nagel investigó en torno a los himnos dedicados a la virgen María, mientras Kai Bredholt hizo un recorrido por las culturas germana y turca. Otro modo de connotar la función de la voz en la escena resultó la labor con los armónicos.

Inmersos en la reflexión sobre lo que trasciende del milenio pasado y la paradoja que encierran los mitos como herencia cultural, el texto de *Mythos* presenta tres niveles distintos. Uno de estos es el que trasmite un significado, el otro es el de su relación con el contexto, y el último se refiere a una información afectiva. La obra poética de Henrik Nordbrandt, junto a la letra de madrigales y un poema escrito a favor de los musulmanes, fueron algunos de los estímulos utilizados en la conformación de un cuerpo teórico.

La caracterización de los personajes también despertó intereses distintos en cada actor. Torgeir Wethal comenzó inspirado en Tersites y luego derivó en la figura de Ulises. Tage Larsen tomó como centro el trabajo con los ojos fijos, y la simbología del báculo. Jan Ferslev y Kai Bredholt

FOTO: FRANCESCO GALLI



Roberta Carreri en la demostración de trabajo *Los vientos que susurran*

se interesaron en el principio de los desequilibrios y la música, utilizando instrumentos como el acordeón y el violín. Roberta eligió la naturaleza del baile flamenco para Casandra, e hizo un énfasis especial en la condición de que su personaje sólo reacciona, algo que la llevó a trabajar a partir de la inmovilidad física y la expresión de la mirada. Iben confesó haberse centrado en la expresividad de las manos. Julia asumió como referentes importantes una danza de Mongolia y la música de Brasil. Por último, la figura de Sísifo, esclavo del trabajo y personaje silencioso interpretado por Frans Winther, establece asociaciones con la figura negra del Noh (*kokken*), que ayuda desde atrás a poner los trajes. Las tres demostraciones hilvanadas en torno a *Mythos*, recordaron las palabras de Eugenio: «Trabajar con el texto quiere decir tratarlo como un actor».¹

Luego tuvo lugar el encuentro *Los vientos que susurran*. Según explican unas notas promocionales, trata de demostrar la diferencia entre teatro y danza. Sin embargo, los ejercicios presentados por todo el elenco explicitaron la definición barbiana: «Al leer la palabra *actor*, se deberá entender *actor* y *bailarín*, sea mujer u hombre. Y al leer *teatro*, se deberá entender *teatro* y *danza*».²

Del mismo modo que el grupo posee una memoria colectiva de la cual dan fe las demostraciones de trabajo, los filmes sobre el *training* o las clases demostrativas y conferencias, cada intérprete ha ido acumulando experiencias individuales que los distinguen como universos autónomos. Un ejemplo fue la demostración *Huellas en la nieve*, que desde 1989 viene presentando Roberta Carreri. «Si no hubiera acabado con el Odin Teatret, probablemente me hubiera convertido en una terrorista o en una drogadicta. Mi rabia y mi sentido de la impotencia eran muy fuertes.»³ Según cuenta la actriz italiana, al inicio su intención estaba dirigida a cómo encontrar una actitud escénica que durante horas la mantuviera presente en cuerpo y mente. El principio de la fragmentación surgió entonces como resultado del trabajo con la introversión y extroversión, y fue utilizado por Roberta junto a estímulos de danzas japonesas como un primer estadio del entrenamiento individual. Luego sobrevino un período de soledad, donde intentaba diferenciar un cuerpo pensado de otro que actúa instintivamente. La actriz mostró asimismo diferentes modos de utilizar la voz: distinguen la experimentación con los resonadores y la asunción de tonalidades de tradiciones como la danza Kathakali o el Kabuki. Aún este espíritu de la joven rebelde se mantiene en las imágenes de Polly Peachum, Gerónimo, Casandra, Judith... Bajo la piel de todos sus personajes subyacen esas «huellas en la nieve» que dan fe de una técnica tan depurada como sus acciones teatrales.

Cuando Roberta comenzó con el grupo en 1974 su primer maestro fue Torgeir Wethal. Con la demostración *Los senderos del pensamiento* el actor comparte algunos secretos de sus personajes con el público. Torgeir nos contó cómo ha logrado aunar metodologías, en el sentido de mantener siempre una relación con los porqué de cada acción. «Para mí es difícil tener una relación con un movimiento abstracto. Mis pensamientos y mis modelos de reacción están muy lejos de la danza.» Él habla constantemente de tensiones entre actor y director, y por último advierte a unos y otros con las palabras de Brecht: «No os dejéis seducir.»

Diálogo entre dos actores –Roberta Carreri y Torgeir Wethal– presenta, a partir de la última escena de *Casa de muñecas*, una estructura de montaje apoyada en el trabajo con las acciones físicas y asociaciones con el texto de Ibsen. Utilizando solamente dos mesas y dos sillas como escenografía, proponen una manera muy peculiar de interpretar un texto dramático, apoyándose en la fragmentación de la lógica realista y la significación del gesto escénico.

Último encuentro con los artífices del Odin: proceso de creación de *Itsi Bitsi*. Esa mañana suscitó la emoción que aguardan las despedidas. La relación de Iben con el poeta danés Eik Skaløe, sus viajes por el mundo, las aventuras con la droga, la influencia de la música de los sesenta y la historia de personajes como la muda Katrin, el Ángel Blanco o el Trickster, estructuraron las confesiones de una actriz que continúa exigiendo el derecho de la historia a ser contada. La presencia de Torgeir, Roberta, Jan, Iben y Kai en la escena del teatro Mella, recordó una vez más las palabras de Else Marie cuando afirma: «El actor posee un mundo de secretos íntimos. Debe ser capaz de abrir las puertas de este mundo cueste lo que cueste y correr el riesgo de ser humillado.»

Eugenio Barba ha dicho que no es aconsejable echar luz sobre un secreto. Pero este encuentro con el Odin Teatret es otro reflejo de ese mapa de sentidos que ha guiado a sus integrantes en ese *único país transcultural* que se dibuja en su conciencia. Sean, pues, estas provocaciones del dios de la guerra un pretexto más para descubrir nuestro oficio desde los secretos de otra piel.

Notas

¹ Eugenio Barba: "Poiein. La tácita colaboración con el poeta Henrik Nordbrandt", en el programa de mano de *Mythos*, p. 6.

² Eugenio Barba: *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Argentina, 1999, p. 25.

³ Esta cita y las que siguen son tomadas de la revista *Máscaras*, año 4, nn. 19-20.

El jardín secreto

Entrevista
a Roberta Carreri
y Torgeir Wethal

**Abel González Melo
y Claudia Mirelle**

COMO NIÑOS QUE TIENEN ANTE SÍ UNA alegría inaudita, y con el misterio que encierra para ellos el mundo todo, nos sentamos ante Roberta Carreri y Torgeir Wethal. Estamos en un salón completamente cerrado, de alguna remembranza neoclásica, y ya ha pasado la medianoche. Roberta recién ha sido Judith, por segunda vez en la reciente temporada del Odin Teatret en La Habana. Pero sabemos que hace más de una década –entonces éramos verdaderos niños– ella se presentó por primera ocasión en la Isla, en una gira que realizase junto al maestro y director del colectivo danés, Eugenio Barba. Apenas unos días atrás Roberta y Torgeir eran Casandra y Ulises en *Mythos*. Mas fueron también *El Enano* y *Gerónimo* en *Oda al progreso*. Y dos actores comunicándose, dialogando, con las palabras de Ibsen y *Casa de muñecas*. Hemos aprendido de sus palabras en los talleres. Sus voces aún persisten, quieren perpetuarse en nuestra memoria: «Como un río de piedras es mi canto...», «Borra tus huellas». Ahora frente a ambos, perseguimos el caudal de ese río que nos fascina y nos desborda. Vamos en busca de las huellas.

Claudia: ¿Cuáles fueron las primeras seducciones para unirse al Odin Teatret? ¿Cuándo comienza a ser vital la experiencia del grupo para ustedes?

Torgeir: No era una cuestión de elegir. Eugenio reunió a quince o veinte jóvenes, muchos de los cuales no habían entrado en la escuela de teatro del estado. Otros tenían experiencias distintas. Cuando comenzó el trabajo cada uno tuvo diferentes tareas. Algunos habían hecho gimnasia, otros, ballet, y Eugenio nos enseñó algunos ejercicios que había aprendido en Polonia con el Teatro Laboratorio de Grotowski. Después de dos semanas de trabajo quedábamos solamente cinco. Pienso que algunos se alejaron porque Eugenio pidió una disciplina que ellos

no estaban dispuestos a asumir. Todo esto ocurría durante 1964 y entonces ninguno de nosotros había visto teatro que no fuera sobre el escenario a la italiana, ni habíamos escuchado hablar del entrenamiento actoral. Toda la experiencia se transmitía de generación en generación. Yo quería ser un actor de teatro tradicional, pero tenía diecisiete años y tenía que esperar todavía uno antes de ingresar a la escuela de teatro. En el transcurso de los primeros años con el Odin Teatret cambié de idea.

Abel: Escuché en una demostración que en los comienzos del Odin los actores se enseñaron unos a otros sus talentos. Así, se convirtieron en maestros y alumnos. Los espectáculos, las demostraciones, los seminarios, esta



propia charla que hoy tenemos, son fuente de magisterio. ¿Por qué es importante dividirse entre pedagogos y actores? ¿Es este un acto de reafirmación, de compromiso?

Roberta: Todo surgió de una necesidad. Cuando yo comencé con el Odin Teatret en 1974 eran los actores más antiguos, con la experiencia que habían incorporado, quienes enseñaban a los jóvenes. Eugenio trabajaba con palabras, no con ejemplos vivos. Los actores más antiguos iniciaban a los otros a partir de lo que llamamos la sabiduría muda, el ejemplo, donde se usan muy pocas palabras. Ellos te mostraban cómo hacer las cosas y tú tenías que comprenderlo todo. Hay muchos niveles de comprensión. La comprensión a través de la palabra es una cosa,

pero asimilar esta sabiduría con el cuerpo no puede ir por el mismo canal. Las palabras de Eugenio eran muy claras. Yo comprendía todo. Pero cuando debía hacer las acciones no lo lograba, entonces los compañeros usaban el ejemplo vivo, y era de ese modo que podía aprender. Esta es una razón, la de enseñar y aprender a través del ejemplo.

Otra razón ha nacido para mí durante estos años: yo aprendo enseñando. Esto lo descubrí muy temprano. Al principio de mi trabajo, cuando no hacía ni siquiera un año que había comenzado con el Odin, Eugenio me pidió dar un seminario. Entonces entré en pánico. Qué podía enseñar yo que llevaba tan poco tiempo en el grupo y que todavía estaba aprendiendo. Entonces me di cuenta que cuando yo enseñaba, empezaba también a formular mis

C: *¿Cómo ha sido entonces vuestra relación de maestro y discípulo? Tal como alertaba Torgeir en su demostración, ¿se han dejado seducir?*

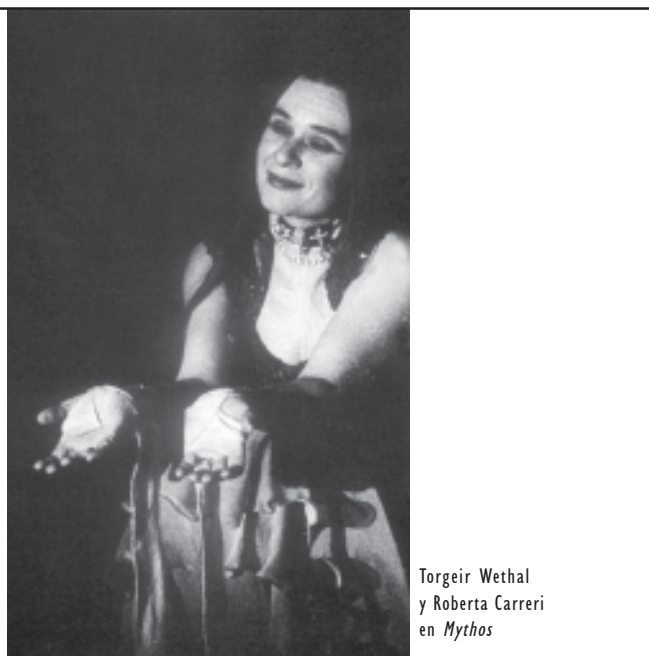
R: Para mí no ha sido fácil porque yo nunca había hecho teatro antes de llegar al Odin. La razón por la que me integré al grupo fue porque vi *La casa de mi padre* y me enamoré de siete personas al mismo tiempo. Yo estudiaba en la universidad y pensé que la mejor excusa para acercarme a estos monstruos fascinantes era decir que yo iba a hacer mi tesis sobre ellos. Entonces pensé que el tema «Desde el cuerpo como estatua hacia el cuerpo como música» era perfecto. Ese sería el título de una tesis que nunca terminé.

C: *En un momento aseguraste que una de las razones por las que elegiste el trabajo con el Odin Teatret era porque no podías seguir bajo el imperio de las palabras. ¿Todavía Roberta descreo de las palabras?*

R: Mi experiencia durante los años sesenta y setenta era que la gente se escondía detrás de palabras muy lindas. Decían muchas cosas hermosas, pero no hacían nada. Hay gente que hace mucho y no puede formularlo en palabras, porque lo hace. Entonces mi relación con las palabras es de gran cuidado, porque son las únicas que quedan en el teatro. El espectador ve un espectáculo que existe en el tiempo y en el escenario. Una vez que termina, ya no existe más sino en la memoria de la persona, que se funda sobre la experiencia personal. Lo que va a quedar de la experiencia de una obra teatral es siempre diferente en cada uno. Pero la palabra escrita se queda y usted puede leerla treinta años después. Es más difícil relacionar la memoria con el espectáculo. Por eso pienso

que las palabras son importantes, pero hay que utilizarlas con cuidado.

T: Depende mucho de la situación de la que se esté hablando. Es cierto lo que Roberta ha dicho, pero usted tiene también muchas situaciones donde la palabra es la única forma de comunicación. Hay momentos donde las palabras son sólo añadidos. Cuando yo enseñé hoy lo hago sólo a través de las palabras. Esto me ayuda a no crear modelos fijos, porque no mostro nada. Las personas tienen que hacer su interpretación de mis palabras. Yo adoro trabajar con palabras, porque se ha vuelto una técnica para huir de las primeras imitaciones. No es como hacíamos antes, cuando las personas aprendían de nues-



Torgeir Wethal
y Roberta Carreri
en *Mythos*

conocimientos, y de esa forma los incorporaba. Con los años esta sensación de ir enseñando se ha vuelto más clara y concreta. De un lado me permite reflexionar sobre mi experiencia, y de otro, me hace descubrir cosas que luego yo pruebo conmigo misma. El hecho de asumir la pedagogía y la actuación es algo complementario.

T: Estoy de acuerdo con las palabras de Roberta. Con la pedagogía aprendo nuevas cosas y abro nuevos campos a través del entendimiento. Cuando trabajo con otras personas me surgen ideas que llegan de lo que ellos hacen. Después me doy cuenta de que se abren nuevas posibilidades. Enseñar siempre ha sido muy egoísta, pero si lo haces bien podrás recibir mucho.

tro trabajo repitiéndolo. Si uno comprende desde la palabra empieza a aparecer el campo propio de cada cual.

A: *Yo he tenido personalmente con Mythos una experiencia de renovado crecimiento, y cada noche, en la medida que mi relación con el montaje aumentaba, pude captar signos e ideas más cercanas. Por más que la precisión aflora, que la técnica se recibe nítida, ¿cómo conviven Roberta y Torgeir con esa necesidad de ser, de nacer en cada función?*

R: Cada noche el espectáculo se crea desde cero, en el sentido que entramos en el espacio y el espectáculo no está. Para mí cada noche el espectáculo es una alquimia. Es un milagro que estos ocho personajes puedan encontrarse, que las palabras puedan atravesar el espacio y lograr al otro personaje. Para mí cada noche es algo que no existe y que nosotros hacemos aparecer. El otro no puede aparecer si cada uno de los ingredientes no está en su plenitud. No hay nada más mágico para mí que el momento justo antes de la entrada del público a la sala, donde estamos los ocho y hay un silencio total. Trabajar con los compañeros es fácil, porque reacciono siempre a lo que acontece. Es como si un círculo de energía entrara en mí y en los demás, así que uno se siente casi llevado en este viaje. Por supuesto, esto necesita una presencia total. Yo lo he dicho en una muestra de trabajo sobre los personajes de *Mythos*: después de casi un año de trabajo con el espectáculo, Eugenio me pidió que no hiciera acciones. Esto era muy difícil, pero me obligó a pensar una vía de salida a esa situación en el cual Eugenio me había puesto. Entonces pensé que Casandra no acciona, sino que reacciona a las visiones que tiene, al hecho de que las personas no comprendan lo que ella dice, a la violación. *Mythos* se ha vuelto una sinfonía de reacciones que yo sólo veo y escucho.

T: *Mythos* es atípico si hablamos de nuestros espectáculos de grupo. Decidimos desde el principio que íbamos a fijarlo. Eso significa que fue necesario muchísimo tiempo para que el espectáculo se definiera por sí mismo. Pero todavía hay algunas escenas donde cada uno de nosotros tiene un marco interior dentro del cual improvisamos cada noche, como un músico de jazz con un tema fijo, o una línea melódica y límite de tiempo bien definido. Las partes del espectáculo en las cuales yo soy más libre son aquellas fijas para mí, donde no pienso en cómo hacerlo pero puedo vivir en lo que hago, de la misma manera que un pianista. Llegar al punto de «estar presente», como Roberta lo llama en su muestra de trabajo, es extremadamente individual. Uno no tiene que dar recetas sobre esto, depen-

de mucho de mis ideas, mis fantasías, mis sueños. Yo puedo entrar en esto como si fuera mi vida cotidiana, pero para otra persona es completamente distinto.

C: *¿Cuánto de Gerónimo hay en Roberta?*

R: Gerónimo soy siempre yo. Hay mucho de Gerónimo en mí. Todo Gerónimo está en mí.

C: *¿Y de Torgeir en El Enano?*

T: El Enano tiene una gran suerte, y es que puede dejar salir toda la rabia que yo no puedo, pero que es mía, y todo el amor que puede hacer llorar a la gente.

C: *Durante las demostraciones, o en las funciones de Mythos y Judith, he podido imaginarlos en otros estilos de actuación, digamos, más relacionados con el realismo. ¿Ha ocurrido esto alguna vez? ¿Cuál es el secreto?*

T: Existe una trampa. Cuando nos referimos a la técnica hablamos de algo que puede aprenderse con la práctica. Pero la técnica no tiene sentido por sí misma. La técnica es como un pincel, los colores y el estilo que has aprendido si tú eres un pintor, pero en sí misma no tiene sentido. El gran problema en nuestra profesión es que uno puede enseñar la técnica. Esto también lo pueden hacer las otras artes, pero después depende sólo de ti. El teatro es un trabajo de grupo y esto hace mucho más difícil el desarrollo individual de la técnica, porque solamente una o dos personas pueden desarrollar paralelamente con este trabajo un lenguaje personal. Es una trampa, pero es también la puerta para la libertad.

A: *Refiriéndose a ese «estar presente» del personaje, Roberta ha dicho en 1989: «En esta realidad otra uno sólo es, absolutamente, lo que hace.» En 1993 afirmaría: «He trabajado mucho con la presencia, un silencio, una presencia centrada en el interior de mi cuerpo.» ¿Cómo confían Roberta y Torgeir en ese «estar presente»?*

R: Hay dos maneras. Una es una elección existencial que se refiere a algo que leí cuando tenía quince años en un libro de Carlos Castaneda donde se cuenta que el personaje principal encuentra a Don Genaro, y este brujo le dice que el verdadero guerrero vive con la muerte sentada sobre su hombro derecho. Cuando lo leí, elegí vivir como un guerrero. Esto trae sus consecuencias. Significa que cada noche cuando me acuesto tengo que tener limpia mi casa, que no importa cuándo puedo morirme y en cualquier momento tengo que tener mis cuentas arregladas. Esto tal vez fue la razón por la que elegí entrar al Odin Teatret. Ahí yo veía gentes presentes en su

vida y en su trabajo. La necesidad de estar presente se dilató con el deseo de hacer un hijo. Entonces mi sueño de juventud de tener una vida redonda, donde no había dicotomías entre lo privado y el trabajo, se resumió en total libertad. Para mí el trabajo con el Odin ha sido la posibilidad de llevar una vida coherente, y el lugar donde me siento más viva es en el escenario.

A: *Seguramente se habrán topado, de recorrido por el mundo, con experiencias que pretenden imitar, a menudo calcar, el trabajo del Odin. Yo apuesto por la intención del aprendizaje sobre una base auténtica. A vuestro juicio, ¿qué se debe, qué se puede aprender del Odin?*

T: No hay nada errado en la imitación. Nosotros hicimos lo mismo por algunos años. Estábamos íntimamente relacionados con el trabajo de Grotowski y sus actores. Hemos desarrollado nuestro trabajo de la manera que ellos lo hacían. Eugenio comenzó a trabajar una línea individual que no era estrictamente una copia. Funcionaron para nosotros como un punto de referencia, al igual que nosotros hemos funcionado para muchos otros grupos después. Dado que somos autodidactas, necesitamos espejos, un punto para preguntas y respuestas. Nosotros podemos ser para algunos lo que Grotowski y sus actores fueron para nosotros. Hicieron falta cuatro o cinco años antes de poder cristalizar lo que habíamos aprendido. De hecho es como una escuela. Cuando estás en el colegio tú aprendes lo que hace la maestra, el problema es que si tú eres un grupo lo haces frente al público. Entonces te dirán que es una copia. Diez años después aspiro a ver en los otros una cara que no es la mía, y si lo logro, soy feliz.

A: *La escena es, así lo hemos visto en Mythos, en los demás espectáculos y demostraciones, un espacio de libertad. ¿Qué espacio de libertad tienen Roberta y Torgeir en el Odin Teatret? ¿Dónde están los límites?*

R: Cuando tenía ocho años e iba al catecismo, el cura nos habló un día de la libertad de elegir como una condena que Dios dio a Adán y Eva cuando los echó del paraíso terrenal. Esto para mí era muy difícil de entender cuando era pequeña, y con los años empecé a comprender lo que quería decir el cura. El hecho de poder elegir esta libertad comprende una responsabilidad, y en el Odin Teatret tenemos una gran libertad que implica también una gran responsabilidad. Para mí lo importante es el límite, porque frente a él descubro algo nuevo en mí. En el Odin siempre trabajo con una forma de entrenamiento que se ha desarrollado con los años, y

este es un espacio que yo llamo mi jardín secreto, donde acumulo todos mis sueños, nostalgias y deseos que no tienen espacio en el espectáculo. Hay cosas que aunque Eugenio no lleve a escena me interesan particularmente, a veces porque las he trabajado con alumnos o porque las he visto hacer a alguien. Ahí tengo una libertad infinita, pero después de un tiempo trabajando en este jardín, empiezo a sentir una gran necesidad de límites, que me ayudan a no repetir lo que sé hacer. Para mí el límite concreto es Eugenio cuando me da opiniones y comenta mi trabajo. Pero hay también otros niveles de libertad en el Odin Teatret, como el que tiene cada actor al gestar sus propios proyectos. Un ejemplo ha sido la posibilidad que he tenido de crear la Odin Week, algo que partía de la necesidad de quedarme más tiempo en Holstebro.

T: Tienes momentos de completa libertad durante el primer momento de un nuevo espectáculo y en estos períodos tú puedes volar como un pájaro loco, sin saber adónde ir, pero con muchos momentos de alegría. Esto puede ser muy agradable pero es un tiempo bastante corto. Para la mayoría de los actores una gran parte del período de repetición está lleno de crisis. Encontramos pequeñas cosas pero sentimos que no damos grandes pasos hacia adelante. Lentamente y a través de esa ausencia de libertad tú llegas hasta la complicidad del espectáculo. A través de sus formas y de la repetición aparece la libertad. Pero cuando aceptas que el trabajo del grupo hace más fuertes los resultados, lo que tienes que pagar te llega de vuelta con el valor de lo que hacemos todos juntos. Así que tú pagas el precio.

A: *¿Dónde está el misterio?*

R: El misterio es un misterio porque no se sabe dónde está. El misterio está en el amor hacia lo que uno hace.

T: Yo nunca utilizo esa palabra, pero tal vez si uno la toma literalmente, para mí existe un misterio. ¿Por qué este niño de ocho o nueve años sabía que tenía que hacer teatro toda su vida, y nunca ha tenido una duda? Esto podría ser un misterio. Pero después ya no hay misterio. Tienes un lento desarrollo de comprensiones de la profesión, de la sociedad, y cómo estas dos cosas pueden mezclarse. Entonces uno hace lo que se llama política. Para lograr lo que los demás comprenden, sólo hace falta trabajar. Por supuesto, hay todavía momentos en mi trabajo que yo no puedo explicar a nadie. No pienso que son misterios. Son solamente yo mismo.

Roxana Pineda

Efecto mariposa

«En edad avanzada las montañas son más viejas que nunca. Estoy alegre, suceda lo que suceda, yo estoy aquí.»

HE QUERIDO QUE MI MEMORIA REALICE

hacia atrás un viaje de ocho años y se detenga en el instante de aquella noche cuando, sentada muy cerca de los actores, justo en el mismo espacio donde ahora los gusanos se convierten en mariposas, fui testigo de una función de teatro: *Kaosmos*. No quiero imponer al río de mi memoria una forma precisa de recordar y por eso vienen a mí las imágenes desordenadas como las partículas de un átomo: la barca que los actores construyen con trozos de sus objetos, el trigo que se levanta cuando la puertatumba se cierra, el beso infinito de la madre que busca al hijo, al hombre que no quiere morir, la violación, el espacio blanco cercado por las telas blancas, la puerta blanca, las luces blancas, los actores que hablan en distintos idiomas y la Muerte con su peluca blanca.

Quiero detener aquí el flujo de mi memoria. En ocho años he podido conservar la imagen de una mujer blanca con una peluca blanca larguísima que lleva en la mano una hoz. Recuerdo muy bien la hoz. La mujer no es ni vieja ni joven pero es hermosa, muy hermosa, y aunque sé que la actriz, que se llama Julia, está presente en ese espacio físico concreto, yo percibo a través de mi memoria que su modo de andar la coloca en otra dimensión, como si el hecho de representar la Muerte la distanciara de esa realidad material que es el escenario de un teatro.

No trato de ser original ni de jugar con las palabras. Para acercarme a *Las mariposas de Doña Música* he tenido que hacer este viaje hacia atrás, y haciéndolo, constato que las palabras serán una tela de araña, como las alas de las mariposas atraídas por el fuego que quema: «...voló directo al corazón del fuego y ardió. Sabía qué era el fuego, pero no podía contarlo...»

Ocho años es demasiado tiempo para recordar un espectáculo de teatro y un personaje dentro de él. Yo recuerdo a Doña Música. Recuerdo la hoz en su mano y el sonido de su voz, sus vestidos oscuros, su pelo largo y su boca que por momentos se arrugaba para hablar. Y la recuerdo alta, altísima, y muy blanca, como por encima de todos. ¿Esto quiere decir algo? ¿Puede ser confiable mi memoria para alguien? ¿De qué me sirven esas imágenes



FOTO: JAN RÚSZ

Julia Varley en *Las mariposas de Doña Música*

archivadas para intentar encontrarme con Doña Música escapada de *Kaosmos*?

He regresado a la sala del Bertolt Brecht. Tengo delante un espacio circular delimitado por un jardín de flores blancas. Sólo ahora descubro la insistencia sobre el blanco. El círculo lo forman los cables que han sido forrados de tela (también blanca). Entre las flores están las luces, pequeñas y casi ellas mismas flores por la ausencia de color (luces blancas). Retirado al fondo hay un butacón y una mesa. La idea del butacón la refuerza el hecho del manto casi blanco bordado de flores rojas o rosa intenso: parece un mantón de Manila como los que nuestras abuelas guardaban en los escaparates con olor a naftalina. Están muy bien cuidados y cubren la mesa y el butacón, de modo que no podemos ver los contornos físicos de los muebles y crean la sensación de arrullo: como los objetos del teatro que van creando su propia biografía y uno respeta su identidad y los protege. Sólo después descubro el bulto forrado con otro mantón que aguarda al frente muy cerca de los espectadores. Sobre la mesa hay una cajita de madera de la que al abrirse se prenderá una llama. Y hay flores blancas como las que cercan el espacio por donde la actriz nos llevará a conocer un mundo enigmático con palabras que hablan de la física cuántica y de los átomos y la materia que viaja hacia delante y hacia atrás...

He pedido a mi memoria que me devuelva las imágenes que conservaba de *Kaosmos*, porque Julia ha dicho que se trata de una tendencia a existir; y hace ocho años que yo puedo recordarla susurrando como una de esas mariposas que el director no quiso para su espectáculo. O en realidad se trata de una trampa de mis sentidos y al ver a Doña Música empeñada en hacerse comprender, creo recordar que ya desde aquel entonces ella pensaba en volar al oeste y dedicar un tiempo sólo para que su personaje pudiera hacerse tantas preguntas. Yo sé que no. Recuerdo la mano de Julia en lo alto y la hoz amenazante. Recuerdo su modo particular de moverse como si

los pies no rozaran el piso, como si no hubiera fricción. No recuerdo sus pies. Sería el largo del vestido que escondía la danza de su cuerpo físico. Como ahora en Doña Música, donde sus manos revolotean y se posan, donde su cabeza tiembla y se posa, donde a ratos salta y se posa, donde su cuerpo de pronto pesa, de pronto vuela, de pronto vieja, de pronto joven, de pronto risa, de pronto llanto, de pronto vida, de pronto muerte. Y todo ello sin aviso, sin transiciones, todo ello delante de nosotros sin que nos aturda el alarde físico, la comedia de no comprometerse con cada una de sus acciones.

«Blanca mariposa, rauda entre las flores, ¿espíritu de quién?»

Sobre una semipenumbra, un casi oscuro, la espalda encorvada y el traje negro y una flor que trae en la mano: la vieja que anuncia que es Doña Música. Ya no importa de dónde venga porque su presencia física nos obliga a seguir sus pasos, a escucharla. El lirismo del entorno contrasta con la densidad de sus palabras, con los enigmas que lanza para ella misma y para todos nosotros.

¿Quién soy? ¿Soy una actriz o soy un personaje? ¿Es este un espectáculo de teatro?, parece querer decir.

Si hemos sido convocados y estamos aquí en el lugar del público y delante nuestro está Julia, la actriz del Odin Teatret, entonces no hay duda acerca de quién habla, si el personaje, Julia, o la actriz que conocemos. El debate científico o filosófico pierde trascendentalismo y se humaniza cuando reconocemos que hay uno o dos o tres seres vivos, posiblemente humanos (la actriz, Julia, el personaje) que intervienen para hablarnos en primera persona.

Sorprende la renuncia a una cierta llamada «teatralidad» donde el actor, refugiado (escondido) en el disfraz de una solución escénica, sabe que basta ese subterfugio para demostrar lo que quiere ser. Los resquicios de las tres identidades que el espectáculo pone en juego quedan abiertos hasta el punto que la ficción permite. Entonces, el espacio de transformación entre Julia, la actriz y el personaje no se explota como recurso de actuación o «teatral», no es la habilidad histriónica de la actriz lo que se coloca en primer plano para impactar con el virtuosismo técnico. Esos resquicios son también los del alma donde como en un átomo las partículas se agolpan, retroceden hacia delante y viajan hacia atrás para mover nuestro *status quo*, para sembrarnos la inquietud. Ahora ella, que ha escogido temas tan osados para un espectáculo de teatro, es como los gusanos que se transforman. Ahora ella misma, en medio de este jardín teatral tan pulcro, donde el ascetismo del espacio y la selección cuidadosa de los objetos concentran la atención sobre su desempeño en la escena; ahora ella misma no es más Julia, ni la

actriz, ni el personaje. Ahora ella construye, en el instante preciso de la representación, otro cuerpo ficticio que las contiene pero es otro, una nueva imagen sólo palpable en la realidad efímera del acto teatral. No se trata de una simple confesión, no estamos en el confesionario de una iglesia, no se quiere conmover develándonos la angustia o la tristeza de una mujer que se pregunta quién soy. El rejuego con la identidad toma cuerpo real a través del accionar de la actriz, que sin pedir permiso habla en primera persona cual Doña Música que rememora un tiempo que se fue (¿se ha ido verdaderamente?); o ya es la actriz que narra las vicisitudes de Doña Música para llegar a ser el personaje que fue; o ahora Julia que sabe de los tropiezos y fatigas de la actriz para hacerse comprender a través de sus personajes. De estas tres identidades brota la flor que estalla de la piedra. De estas tres identidades puestas a accionar en un mismo espacio temporal se rompe la piel del gusano y la crisálida anuncia la llegada de la primavera.

Estamos delante del proceso de creación. La actriz y el director han logrado con el espectáculo crear la sensación de un proceso que se realiza justo en el instante de la representación. Es tan sutil la tejedura de los planos de ficción, hay un dominio tal de los ritmos y un anclaje tan profundo de las acciones de la actriz en su cuerpo memoria, que nos da temor hablar de teatro. ¿Teatro?

Teatro. Ahí están los elementos mínimos que referencian las acciones de la actriz, su condición de personaje; puntos de orientación que permiten alejarse en la complejidad del pensamiento y el debate conceptual, porque esos elementos corpóreos son ellos mismos un entorno físico preciso, un cuerpo que habla y cual brújula organiza el vuelo de la actriz: ella puede alejarse porque tiene un punto al cual regresar, y nosotros con ella. Esos compañeros de viaje son los objetos escénicos que completan la representación: la mesa y el butacón donde Doña Música descansa; el fuego que arde en la cajita de madera; las flores que trae o siembra o cultiva o arranca; las mariposas que construye y saca de su pelo o su busto; las mariposas de colores que como agua vienen a colorear la ficción con el lirismo y la belleza de una imagen que nos encanta; la peluca que en un momento memorable y conmovedor Julia se quita como quien se quita el sombrero porque el sol ya no calienta...

La ficción entra desde que Doña Música anuncia ser Doña Música. Entonces todo el tiempo estamos tratando de descubrir hacia qué puntos reconocibles nos conduce esta visión particular. No podemos preverlo. Y ahí está la astucia del montaje, equivalencia de la astucia de los procesos que trata de comprender la ciencia; aquello que Julia impactó cuando trabajaba en *Kaosmos*: «...Pero el instante

de transformación donde *uno aparece en dos y dos en uno* revela nuevamente una verdad que no puede aferrarse...»

El espectáculo no puede adivinarse, estamos obligados a vivir la experiencia. Y la experiencia nos conduce a un camino lleno de dudas. Los sentidos se abren y los ojos persiguen el cuerpo físico de Julia que imperceptiblemente, como si temblara, hace nacer sus acciones sin que notemos cuándo han nacido o dónde van a terminar. Ella es mil imágenes distintas: la pesadez de la vieja o la liviandad de la joven, la austeridad y la rudeza del pensamiento o la ternura y la gracia de la flor. Mil en una, la transformación ocurre en instantes como la crisálida en mariposa y ya no es posible volverse atrás. Ella es Julia, es la actriz, y es el personaje. Ella es el gusano, es la crisálida y es la mariposa.

No hay un mensaje, hay partículas en desorden ordenadas para crear ese caos de donde puede nacer una estrella.

Hace muy poco tiempo perdí a mi abuela. Ella me enseñó todas las canciones de este mundo. Ocupa un espacio muy grande en mi memoria. Todas las cosas que sé de algún modo me la recuerdan. Ella contaba historias para mí. Creo que algo de ella me arrojó al teatro, porque en el mundo de la ficción estoy libre para pensar y para ser, o para retirarme y ser pensada. Doña Música me hizo recordar a mi abuela.

Cuando las asociaciones de la vieja tomaban cuerpo en la boca de Julia, en sus manos crispadas, en los dientes que caen cuando ella hace que escupe, en el deseo de belleza y de familia, en la añoranza del mar, en la tristeza, asfixia, se pierde la vida; cuando ella sin dramatismo ni tragedia enumeró con la acción y la palabra cada una de aquellas asociaciones y yo pude ver con mesura y sin cataclismos sentimentales la realidad de aquellos estados que tomaban cuerpo en su cuerpo, no pude evitar el golpe: allí estaba mi abuela. De pronto, una sensación que no procedía directamente del plano intelectual del espectáculo, ni de la ficción, ni de mi predisposición consciente, removieron mi universo y lo que era un espectáculo de teatro se convirtió en una experiencia. La experiencia está llena de misterio porque es algo que uno no puede planificar del todo. Como el espectáculo de teatro cuando no es sólo artificio. Y no puede decirse que mi respuesta no esté anclada de forma precisa a la función del espectáculo, porque fue ese organismo, con su rostro y su voz, quien produjo en mí ese cúmulo de asociaciones reales.

Algo esencial para mí es la alegría que aparece en los momentos más terribles. El sentido del humor que atraviesa todo el espectáculo para romper cualquier idea de confesión o didactismo. La niña en la vieja, la bella en la bestia, la vida en la muerte. Y la transparencia de la piel de la actriz para que todo su humanismo se vuelva vulnerable, para que no se confunda su grito de búsqueda con una sentencia o una sabiduría pedantesca. Por eso es que la complejidad no nace del rebuscamiento poético de las palabras, o del truco escénico o la manipulación sentimental. La complejidad emerge arrolladora de la superposición de planos simples que en su accionar componen un mundo imposible de agotar con una mirada o unas cuartillas.

Me acompañará siempre la imagen de la actriz que se quita los atuendos cuando Julia se quita el blanco de su cara con gotas de algodón untadas de crema; la imagen de Mr. Peanut que danza en el jardín donde las mariposas del año pasado han muerto. ¿Han muerto? El baile de Mr. Peanut es gracioso y nos alegra, nos hace reír; es un sosiego para nuestros sentidos y un espacio de reposo que el espectáculo nos regala. Para mí es uno de los momentos más conmovedores de la representación. La aparición de Mr. Peanut con una mariposa azul disecada en un cuadro me aterra. ¿Es un cazador? ¿Ha estado escuchando todo el tiempo? Trae una flor dentro de su boca de hueso. ¿Es el dueño del jardín? ¿Está celoso y quiere un espacio y esto es un chiste para que sintamos miedo?

Me acompañará siempre la imagen de Julia acomodando a Mr. Peanut sobre la butaca el día que lo dejó sentado porque estaba en desequilibrio allá arriba y ella no iba a correr el riesgo de que se dañara. En ese instante reconocí lo grandioso del teatro y la consistencia de la actriz. Cuando la veo alejarse con la dulzura habitual de su mirada pero sin ser exactamente Julia Varley, mirando a Mr. Peanut que finalmente se ha hecho traer a escena, recuerdo cuando lo acuna en *El castillo de Holstebro*, y sin mirar atrás, sale con él en brazos.

Ahora también lleva algo en brazos, pero yo no puedo verlo. No quisiera aplaudir, ni siquiera hablar del espectáculo. Algo han dicho para mí; la experiencia que he vivido es intensa y enigmática, pero no puedo apresarla. ¿Será necesario apresar una experiencia para vivirla? Y debo estar en lo cierto, porque los avances científicos que Julia nos ha revelado hablan de un efecto donde en el caos una causa pequeña tiene grandes consecuencias.

Así quiero recordar el espectáculo: «Se le llama *efecto mariposa*; un aleteo de mariposa en Japón provoca un huracán en Dinamarca. O como ya había descubierto el poeta: viento al oeste y las hojas caídas se recogen en el este.»

El Odin se detuvo en La Habana

Abril en danza

CON ABRIL LLEGÓ LA DANZA, JORNADAS reconstruidas para *tablas* por Noel Bonilla. Y también el Premio Nacional que en esta disciplina otorga anualmente el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, en representación del Ministerio de Cultura de Cuba. En una gala presentada en el capitalino Teatro Mella el 29 de ese mes, se hizo pública la decisión del jurado, presidido en esta ocasión por el maestro de generaciones Fernando Alonso. El lauro fue a manos de Rogelio Martínez Furé, en atención, según explica el acta, «a su destacada labor en el rescate y preservación de lo más genuino de nuestro folclore danzario y musical a través de su acuciosa investigación por más de cuarenta años». Se funda-

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



menta asimismo en «la vocación fundacional que lo llevó —entre otros muchos hechos— a la creación de Conjunto Folclórico Nacional en 1962» y «su fibra de incesante batallador por la fidelidad de nuestro acervo cultural en el plano de la danza y la música, avalado por su extensa obra escénica e investigativa, que abarca desde guiones y libretos para innumerables coreografías, temas musicales, recopilación de cantos y danza folclóricos, numerosas publicaciones, amplia labor pedagógica y de difusión de nuestra cultura en Cuba y en todo el mundo». *tablas*, sumándose al elogio, saluda el galardón de Martínez Furé, de quien esperamos contribuciones a estas páginas. Con ello festeja también las cuatro décadas de esa institución imprescindible que es el Conjunto Folclórico Nacional, en particular gracias a un sentido texto de Isabel Monal, una de sus animadoras iniciales. Al CFN debemos, más allá de aniversarios, nuevos acercamientos.

Noel Bonilla Chongo

¿Seguir danzando?

«Danza: geniecillos errantes
o apoyada meditación.

Unidad, transfiguraciones o metamorfosis,
el viento o su metáfora, sonido o ademán que
vuelve cada mañana de renacer en la deliciosa
trampa del ritmo.»

Lezama

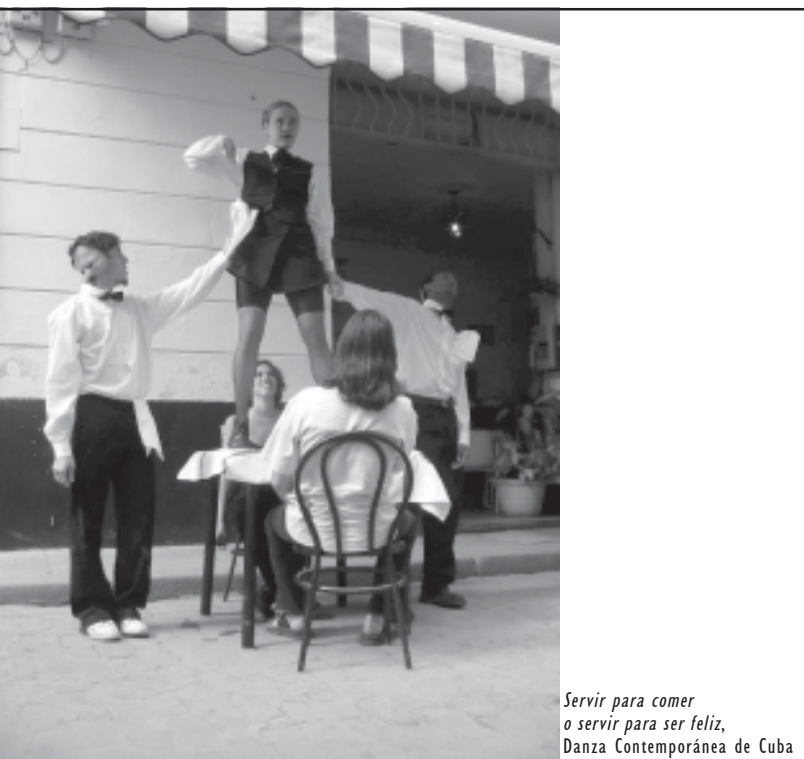
LA DANZA TIENE SU ORIGEN

en el rito, esa eterna aspiración a la inmortalidad, a la trascendencia. Entonces, no es de extrañar que Cicerón estuviese equivocado o, para decirlo con técnicas palabras, se encontrara «fuera de eje». «*Nemo fere saltat sobrius*», diría el gran pensador romano refiriéndose al arte de las ménades. Criaturas que, atacadas por una manía, suerte de sagrada locura, se entregaban al entusiasmo, a la embriaguez, al trance, al éxtasis que les provocaba el ambiguo Dionisos. Así abandonaban sus casas y en procesión salían a las calles, a las plazas, hasta ascender a las montañas para representar un acto que guarda las claves secretas del ditirambo. Festividad donde los cuerpos se aproximaban, se (con)fundían entre cantos, libaciones, danza y recitaciones.

Esta peculiar actividad evolucionó hacia forma artística. Del rito dionisiaco y del ditirambo nacen las dos formas del teatro cantado y danzado helénico en sus dos modalidades primordiales, la tragedia y la comedia.

El tiempo ha transcurrido y pareciera que los geniecillos errantes a los que aludiera Lezama vuelven transfigurados para hacer confluír las fechas en que tenían lugar aquellos festejos fundacionales con nuestros principales eventos dancísticos: Encuentro de Danza en Paisajes Urbanos, Los Días de la Danza y el concurso Solamente Solos.

Justo ahora, cuando el cuerpo es ya una ausencia, la luz un hechizo disuelto y la música un eco que resuena en la distancia, mi voz se trastoca de parte implicada en la organización de estos festejos, en cifrador que pretende



*Servir para comer
o servir para ser feliz,
Danza Contemporánea de Cuba*

captar la permanencia de lo efímero. Sí, porque en principio eso es la crítica escénica, permanencia de lo efímero. Si la danza es acción, la crítica es reflexión, develación de conexiones, indagación en los vocabularios propuestos, percepción de las cualidades del danzante.

Ábrase el telón, vayamos por partes.

Acto primero

Danzar en calles, plazas, parques y patios del casco histórico de la vieja Habana viene siendo una perenne obsesión desde hace siete años. Una vez más, Danza-Teatro Retazos, la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Centro de Teatro y Danza de La Habana se ocuparon de organizar la séptima edición del Encuentro Internacional de Danza en Paisajes Urbanos «Habana Vieja, Ciudad en Movimiento». Esta vez dentro de las celebraciones por el quince cumpleaños de Retazos y como final de la temporada que, en el Teatro Mella, acogiera a la *troupe* que liderea la maestra y coreógrafa Isabel Bustos.

Allí se estrenaron obras de sólida e inquietante factura coreográfica como *Cuatro esquinas*, de Miguel Azcue-Alexis Fernández y *Augurios de primavera*, de Jorge Alcolea. También se repuso *Bésame mucho*, de la propia Isabel y *Mujeres*, aquel primer espectáculo que en enero de 1987 presentaba al grupo tomando el panorama de la danza contemporánea cubana de entonces. Fue feliz la idea de hacer coincidir en el escenario a importantes bailarines y coreógrafos como Lídice Núñez, Sandra Ramy, Xenia Cruz y Miguel Azcue, primeros en la agrupación.

Ahora, el VII Encuentro ganó en organización y proyección de sus verdaderos objetivos: hacer que la danza invadiera las calles y que las propuestas coreográficas dialogaran con el espacio arquitectónico y el entorno urbanístico. Fueron muchas las obras vistas por sorprendidos espectadores casuales, por el público avisado, por los vecinos y por todos los participantes en el encuentro. Compañías, agrupaciones y academias de Estados Unidos (Lingo Dance Theater, Asheville Contemporary Dance Theater), la ecuatoriana En Torno y la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, México, dirigida por Alejandra Serret, junto a más de treinta propuestas de casi toda la Isla.

Paralelamente a la muestra y el concurso danzario fue inaugurada la exposición de Diego Espinoza, importante diseñador y fotógrafo de escena ecuatoriano, quien ha seguido de manera próxima la labor de Isabel Bustos y Retazos. Sesionó un taller de entrenamiento danzario, muestras de videos y conferencias, incluida la del Presidente Internacional de la Red Ciudades que Danzan, Juan Eduardo López.

En la gala de inauguración del evento, Retazos estrenó *Desde el jardín*, creación coreográfica de Isabel Bustos a partir de la obra poética de Dulce María Loynaz. Mientras que en la gala de cierre se presentó una selección de obras vistas durante el encuentro, también se hizo pública el acta del jurado reconociendo las mejores coreografías: *Kimbámbula*, de Reynaldo Echemendía con el Ballet Folclórico de Camaguey; *Los otros*, trabajo de creación colectiva del Instituto Superior de Arte, bajo la dirección de la maestra María del Carmen Mena; y *Servir para comer o servir para ser feliz*, de Nelson Reyes con Danza Contemporánea de Cuba.

En esta edición del encuentro hubo un serio y atinado diseño de programación que evitaba la coincidencia en las funciones y en los espacios para las presentaciones, una coherente labor promocional y el hecho de poder contar con grupos de casi todo el país. Sería prudente que para futuras jornadas, los concursantes estimaran al paisaje urbano con sus misterios de tragaluces, columnas, rejas, arquitrabes, piedras y bancos, para así proponer un verdadero diálogo entre la danza de los cuerpos y la magia de estos legendarios espacios habaneros habitados por los fantasmas de la memoria, la tradición y la historia.

Acto segundo

Jean Georges Noverre escribió en 1759 un manifiesto donde dejaba claro su postura ante el arte de bailar. Sus *Cartas sobre la danza y los ballets* constituyen un tratado para acercarse a la coreografía, a la interpretación y a la puesta en escena. Por ello, la danza entera hizo justicia al elegir el 29 de abril, fecha del natalicio de Noverre en 1727, como el Día Internacional de la Danza. Razón para que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas ideara desde 1994 celebrar en Cuba Los Días de la Danza, con la inclusión de la fecha.

En esta, su novena edición, las acciones se concibieron de manera diferente a años anteriores. En la capital se escogieron el Teatro Mella y la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba como espacios funcionales. En las demás

provincias se produjeron funciones en casi todas sus salas. Se diseñó una amplia programación que se extendió desde el 4 de abril hasta el 5 de mayo. Es de presuponer que se vio mucha danza, diferentes géneros, distintas poéticas y desiguales calidades pero siempre con el deseo, tanto artistas como espectadores, de acudir a la más plural de las citas danzarias. Significativo fue el hecho de homenajear a compañías, instituciones y figuras relacionadas con la danza. Programas concierto, estrenos, reposiciones, ensayos abiertos al público, a la crítica y encuentros entre artistas, fueron las actividades centrales del evento.

Tierno y garabato, Emovere



No todo es de elogiar en una programación que no está caracterizada por la selección previa (como si ocurre en el Festival Internacional de Teatro de La Habana), pues los directores y las agrupaciones son los que proponen y determinan qué obras irán al escenario. Resulta de esta arbitrariedad una no siempre objetiva y certera elección, que demerita la coherencia, la unidad y la percepción del espectador.

No obstante, hay que destacar el *Programa concierto* de la Compañía Danza Combinatoria en la sala Covarrubias del Nacional. Allí se estrenaron obras de su directora Rosario Cárdenas y de coreógrafos jóvenes pertenecientes al taller de creación de la compañía. En

total se presentaron siete propuestas. Si bien encuentro en algunas ciertas imperfecciones en cuanto a su acabado coreográfico, es alentador ver cómo se proponen nuevas líneas expresivas que lindan con la fusión y la exploración en otros centros generadores de movimientos y de lecturas. Obras como *Equipaje*, de la propia Rosario, y *Todos somos*, de Yonel Castilla, se insertan dentro de la «combinatoria en la danza», sistema ideado por la Cárdenas a partir de la revisión de la poética de Lezama Lima.

Hubo otros momentos importantes, mención merece la *Gala por el cuarenta aniversario del Ballet de la Televisión Cubana* en el Mella. La compañía que dirige la maestra Cristy Domínguez demostró que está lista para asumir roles más cercanos a la danza espectacular, al *ball room*, al *hip hop*, etc. La renovación de sus integrantes, así como el dominio en la técnica y el mejoramiento de las propuestas coreográficas, lo demuestran. En la *Gala por el cuarenta aniversario de la enseñanza artística*, la Asociación Hermanos Saíz entregó el Premio Maestro de Juventudes a Fernando Alonso, pedagogo y fundador por excelencia de la Escuela Nacional de Arte. En la misma participaron estudiantes de los principales centros de enseñanza artística de la capital, y se destacaron las obras *Mujeres*, de Georges Céspedes (bailarín de Danza Contemporánea de Cuba) con alumnas de la Escuela Nacional de Ballet, y *Ases*, de Osnel Delgado, alumno de la Escuela Nacional de Danza.

Por el escenario de la sala Covarrubias pasaron las agrupaciones españolas Provisional Danza, la Compañía de Manuela Nogales y la cantaora María José Santiago (que exhibió muy poco de danza), y las contemporáneas cubanas DanzAbierta con su aplaudido *Chorus perpetuus*, Compañía de Narciso Medina, Danza Contemporánea de Cuba, Retazos. Mientras que en el Mella estuvieron las principales agrupaciones folclóricas: Conjunto Folclórico Nacional, Ballet Español de Cuba, Raíces Profundas, J.J., Banrarrá, Compañía Flamenca Ecos, así como la Compañía de Tony Menéndez.

El día 29 de abril se presentó la *Gala por el Día Internacional de la Danza*, dirigida por el coreógrafo Manolo Micler y con el concurso de importantes compañías. El espectáculo transcurrió con buen ritmo y elegante gusto.

Así pasaron muchos días en otra jornada que sirvieron para que la danza cubana ganara en experiencias de cómo articular mejor un espectáculo y una programación que ojalá sea, a partir de ahora, estrategia determinante que contribuya a hacer de Los Días de la Danza el más importante y plural de todos los eventos dancísticos de nuestra isla.

Acto tercero

Por sexta vez en la ciudad de Holguín y dentro de las Romerías de Mayo, fiesta que organiza la Asociación Hermanos Saíz, el Concurso Nacional de Danza Solamente Solos convocó a bailarines jóvenes de toda la isla. En el evento, que dirige Pablo Roca, se presentaron propuestas de proyectos pertenecientes a la organización anfitriona y otros de compañías establecidas. De manera general hay que distinguir la alta calidad interpretativa de los jóvenes *danseurs*. No así de las coreografías que, en la mayoría de los momentos, se resuelven desde la fisicalidad y desde los cambios en la banda sonora, obviando la peripecia inherente al discurso escénico, donde el movimiento, la música, la motivación o historia y el mismo espacio, tienen que tejer una dramaturgia dinámica que garantice ritmo y progresión dramática.

El Solamente Solos es un encuentro oportuno y de cenital significación para propiciar el intercambio entre especialistas, maestros y críticos con los creadores más jóvenes. Se impartieron clases magistrales de composición coreográfica, de técnica y de teoría e historia de la danza.

El jurado otorgó el premio a la mejor coreografía a *Barrera*, del estudiante del Instituto Superior de Arte, Dixán Garrido. Los premios a los mejores intérpretes fueron para Yúnet Meneses, de la compañía santaclareña Danza del Alma, y para Karen Ortiz, bailarina de Danza Combinatoria. Se reconocieron a otros intérpretes y al coreógrafo Ernesto Alejo, director de Danza del Alma. El público ovacionó extensamente al bailarín y coreógrafo Nelson Reyes por su obra *Largo tempo*, y a Alfredo Velázquez, director de Danza Libre, por una de sus versiones de *Un bolero para mí*.

Muy emotivo y singular resultó el homenaje ideado por Roca para celebrar el aniversario cuarenta de la carrera artística de la maestra Clara Luz Rodríguez.

Concluyó el evento con la certidumbre de que hay muchos deseos de bailar, de compartir y de ser testigos de las huellas, de los pasos, de la memoria y de los cuerpos. Por ello, sería altamente gratificante que el Solamente Solos se convirtiera en un proyecto itinerante, sólo así las obras creadas para esta fiesta podrían ser vista por todos.

Entonces, ¿no es cierto que Cicerón se encontraba «fuera de eje»? «*Nemo fere saltat sobrius*», o lo que es lo mismo, «ninguna persona sería danza», es una mentira. Si vamos por partes, hay que votar por el bien futuro de la danza.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Palabras por el cuarenta aniversario del **Conjunto Folclórico Nacional***

Isabel Monal

CON EMOCIÓN Y HUMILDAD HE ACOGI-do la generosa invitación de los compañeros del Ministerio de Cultura, en especial de Juanito y Abel, para pronunciar estas palabras en conmemoración de un acontecimiento que es motivo de hondo regocijo para nuestra cultura.

El Conjunto Folclórico Nacional, al que hoy con tanta satisfacción homenajeamos en sus cuarenta años de vida intensa y fructífera, es una de las obras culturales de la Revolución, y del pueblo que la nutre espiritualmente, más logradas y trascendentes. Un largo, y en ocasiones complejo camino, permitió, en un día de mayo de 1962, que el pueblo de la capital asistiera a aquel primer espectáculo, de cantos, bailes y colores, que culminaba un proyecto, y abría a su vez perspectivas de gran autenticidad y riqueza para nuestro desarrollo espiritual.

En una noche como esta es justo que recordemos algunos de los esfuerzos que antecedieron y que hicieron posible este logro de nuestra cultura revolucionaria. Desde los empeños de Don Fernando, quien, al descubrir Cuba por tercera vez, puso de relieve una faceta esencial que muchos querían olvidar o ignorar en aquella república de racismo y explotación, y pa-

sando por el trabajo de Argeliers de toda una vida y en especial de los espectáculos que montó en la primera época del Teatro Nacional, los cuales constituyeron un punto inicial de apoyo, hasta el momento en que surgió y fraguó la idea de constituir un grupo estable, artísticamente concebido y guiado, que recorriera, sin discriminaciones, todo el amplio espectro acumulado por nuestro folclor¹ para regalarlo en presentaciones que han hecho historia en nuestro país y que han abierto nuevos horizontes al público cubano y al de tantas otras tierras que han podido disfrutarlo. Aquel colectivo inicial de fundadores, con sus directivos y responsables, con sus informantes, músicos, bailarines y cantantes, puede con regocijo contemplar la obra que una vez iniciaron, y que luego ha sido mantenida y enriquecida por las nuevas y creativas oleadas que integraron el Conjunto en sus varias etapas durante estos provechosos cuarenta años.

La fundación del Conjunto Folclórico culminó un esfuerzo que echó por tierra las dudas y reticencias que hubo que vencer en aquellos primeros años fundacionales de la cultura revolucionaria, para, seguidamente, con vitalidad y desempeño artístico y estético, forjar exitosamente uno de los proyectos más trascendentales de la vida espiritual de la Nación. Los integrantes del Conjunto durante estas cuatro décadas abrieron nuevos senderos de desarrollo y dinamismo, y establecieron para todos los tiempos hitos referenciales de nuestra identidad cultural. Hitos estos que a veces se nos presentan como imágenes potentes inesperadas: ¿quién podrá ignorar que el hacha al vuelo viril de Changó, y, sobre todo, la saya en remolinos de Yemayá son ya referentes establecidos en nuestra imaginaria?, ¿cómo desconocer que el sonido entretejido e intrincado de los

batá es parte de nuestra cotidianidad sonora?

El Conjunto, al atizar nuevas y profundas huellas, brindó también un inestimable servicio a la maduración social y humana de nuestro país; su impronta en la vida cultural y social contribuyó al proceso de superación de las diversas formas de racismo que habíamos heredado del pasado al sacar de las catacumbas y lanzar al viento y a la luz aquella sustancia de la espiritualidad cubana que algunos no querían reconocer. Pero hicieron más todavía, ayudaron a demostrar que esa parte de nuestra espiritualidad y de nuestro arte nos abarcaba a todos y no sólo a un grupo como algunos pretendían; utilizaron, así, la evidencia escénica y artística para demostrar que aquella tradición era de todos, y así aprendimos a reconocernos en ella y a comprender que era ingrediente sustancial del alma común de la Nación toda. Y este aporte social, no menos importante que el cultural, es sin duda un componente de la actual unidad de la Nación, columna de la existencia misma de nuestro socialismo.

No es poca, compañeros, la cosecha recogida con el esfuerzo de todos estos años: él contribuye a salvar y permite la permanencia de un hermoso legado, logra un desempeño artístico creador y enriquecedor de la cultura, enaltece a Cuba y a su arte en el exterior, ayuda a un pueblo entero a reconocerse más plenamente a sí mismo, contribuye al crecimiento de la conciencia social del pueblo y a su unidad, y alcanza a transmitirle a las nuevas generaciones una riqueza que ellas puedan a su vez atesorar y desarrollar.

Sean mis palabras finales para lo que es el Alfa y la Omega; el Principio y Fin de lo que el Conjunto Folclórico constituye una culminación. Esa Alfa y Omega no es otra que el pueblo humilde de los campos de Cuba y aquel pueblo negro y mulato que sufrió en los barracones de la esclavitud, y penó en la colonia y en la república neocolonial, aquel que fue el verdadero creador, portador y protagonista de esa cultura que



con tanta fuerza nos inspira. Sin él, sin su creatividad y la de sus ancestros —allende los mares— de la que fueron herederos, sin su resistencia y lucha por preservar parte de su sustancia como pueblo, sin ese legado que en transculturación nos brindó elementos esenciales de nuestras raíces, no estaríamos hoy conmemorando estos cuarenta años. En una noche como esta vaya a ellos, que fueron la semilla creadora primigenia de la que nos nutrimos, con humildad y reconocimiento nuestro recuerdo por habernos legado una de las más valiosas riquezas culturales de nuestro país. Y confirmemos también nuestro firme propósito de que su herencia permanezca siempre viva en un proceso permanente de vitalidad y creatividad.

Notas

* Intervención en la noche del homenaje al CFN.

¹ No es ocioso recordar que el proyecto de un conjunto folclórico en esta línea conceptual fue concebido en abril de 1961 durante las presentaciones del Teatro Nacional en París, pero que, por razones de presupuesto, sólo se pudo comenzar a poner en práctica (preparativos iniciales, selección de los integrantes, ensayos, etc.) a principios del año siguiente.



Mercedes Santos Moray

Cuarenta años en la escena cubana

PRÓXIMA A LA COLINA UNIVERSITARIA, enclavada a un costado, y frente al desaparecido Departamento de Filosofía, se encontraba, a fines de los años sesenta y principios de los setenta, una de las salas teatrales entonces más frecuentadas por la muchachada estudiantil: El Sótano, sede del grupo Rita Montaner.

De las aulas a la escena el tránsito era habitual y con él se producía el encuentro con *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, obra dirigida por Miguel Montesco; con *La cuadratura del círculo*, del soviético Valentín Kataiev, montada por Ignacio Gutiérrez; con *El hombre de la piel de víbora*, de Tennessee Williams, también conducida por Montesco; con las puestas de esa controversial pero emblemática figura que fue, entre nosotros, Adela Escartín y sus puestas de *El metro*, de Leroy Jones, o *La curva*, de Tankred Dorst, entre otros.

Era la sala pequeña, íntima de un teatro casi de cámara, plural en sus estilos, como sus directores, autores y temáticas, que hablaba con el lenguaje universal de la escena y nos permitía adentrarnos en el horizonte de diversas culturas, épocas y estéticas.

Entonces, ir a El Sótano era una virtual «extensión universitaria», y lo digo con nostalgia. Como lo fueron, por aquellos complejos años fundacionales, los conciertos de la Nueva Trova que emergía desde

las guitarras de la «canción protesta latinoamericana», con las voces australes de los Parra y de Viglietti.

Ahora, cuando volvemos la cabeza, vemos casi un milagro: la existencia de un colectivo teatral que ha sobrevivido a los huracanes y tormentas, a los avatares del propio movimiento escénico en la Isla, a sus sombras y a sus luces, porque no sólo el infierno es peligroso, también lo puede ser el paraíso que, muchas veces, incita a la rutina.

Creo que la mayor virtud de la Compañía Rita Montaner y de todos sus integrantes, los que lo conforman hoy y los de ayer, vivos y muertos, dentro o fuera de nuestro archipiélago, es su constancia, su acendrado amor al teatro, su sacrificio sostenido, la entrega al trabajo, más allá de los lauros y reconocimientos, más allá de las críticas y del acíbar.

Virtud es la perseverancia, y sobreponerse a las propias caídas, saber andar tras cada accidente, recuperarse y tomar, como se suele decir en el deporte, un segundo aire.

Mucho se ha escrito en este año sobre los cuarenta del Rita, sobre el trabajo iniciático de esa maestra que es Cuqui Ponce de León, su fundadora, y que nos llevó a nosotros, aquellos jóvenes imberbes y autosuficientes, a recibir, también por aquellos complejíssimos tiempos, dentro del curriculum académico, clases de teatro en la sala que ayer había en el hotel Habana Libre.

Recuerdo el montaje de *Propiedad particular*, de Manuel Reguera Saumell, en la igualmente emblemática sala Hubert de Blanck, punto de reunión para mi generación, desde los días del preuniversitario. Y el éxito de *Las yaguas* o de *La pérgola de las flores* y siento, como tantos, la sana nostalgia por esas producciones, ahora ausentes de nuestra escena, y rememoro a Rolando Ferrer, tan próximo a aquella juventud, que sintió su muerte con desgarramiento.

Y el meritorio trabajo de Miguel Montesco, Ignacio Gutiérrez, Nicolás Dorr, las transformaciones gestadas por María Elena Ortega, hasta llegar a la dirección de Gerardo Fullea. Pero, y sobre todo, siento la inmensa gratitud por los actores y las actrices, los técnicos y los más modestos empleados de El Sótano que han rendido homenaje, con su

laboriosidad, a la mujer que le permite usar su nombre como nominativo: Rita Montaner.

Sé que en el mundo del teatro hay tendencias y estilos muy diversos, al parecer opuestos y, en verdad, complementarios. No llego ahora a este universo. Conocí, y viví desde mi trabajo como docente, la experiencia angustiosa de los setenta que llevaron al aula, en calidad de alumnos y alumnas míos, a muchas figuras relevantes de nuestra escena, en la actual Facultad de Artes y Letras.

También respeto, y cada vez más, la opinión del otro. Porque sé que la existencia de todo ser humano me enriquece y no me disminuye, como la pluralidad de criterios, sentimientos, emociones e ideas. Si algo me satisface al arribar a los cuarenta años de la Compañía Rita Montaner es ver que, en la escena cubana, hay espacio para todos, y no para una sola estética, ahora libres de dogmas.

Eso lo llamaría «curarnos en salud» desde la voz de la experiencia, para no volver a errar. Igualmente pienso que hay muy distintas aproximaciones a la literatura dramática, tanto nacional como de otras áreas, y que todas son válidas, desde el punto de una expresión plural y no excluyente de otras posibilidades expresivas.

Sé que los gustos varían, no sólo en las épocas y en las generaciones y promociones, sino en el propio referente individual. No siempre he compartido las proyecciones estéticas del Rita ni me he sentido complacida con sus puestas. Pero sí reconozco una voluntad de hacer, una creatividad y una búsqueda que, esencialmente, es encomiable.

Creo, sinceramente, que este aniversario es un jubileo para todo el teatro cubano, porque demuestra que con tesón y trabajo se pueden vencer muchas dificultades, materiales y espirituales, desde el plano de la interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo. Y aplaudo, porque valoro, la fuerte carga de energía desbordada en tantas obras, más allá de sus logros o manquedades.

Desde el respeto al prójimo aplaudo con estas líneas la existencia del Rita, como, y desde su aniversario, aplaudo al teatro en Cuba que puede vivir y vive, y vivirá siempre gracias al corazón de sus creadores, por encima de cualquier tropiezo, de cualquier estigma, de cualquier contingencia.

Fernando J. León Jacomino

Eco y cristal vienen juntos*

Impresiones sobre
Mayo Teatral 2002

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Angelitos empantanados, Teatro Maticandelas

Cotidianidad versus novedad. Comentario inicial

UNA TEMPORADA TEATRAL INTERNACIONAL, ese acontecimiento periódico del que solemos apropiarnos en busca de acortar la distancia entre la monotonía habitual de nuestros escenarios y lo que suponemos sea la novedad del medio teatral allende los mares, nos lanza a la inevitable intensidad de querer conocerlo todo; de aquí que podamos asociar la efectividad de un festival, al menos en lo fundamental, con su capacidad de proponer una realidad teatral otra, a través de la muestra elegida.

En estas coordenadas y convocado por la Casa de las Américas se inscribe Mayo Teatral, temporada de teatro latinoamericano y caribeño llamada a alternar, a partir de esta edición, con el Festival Internacional

de Teatro de La Habana, evento de mayores dimensiones que, a diferencia de aquella, está diseñado más en función de la producción teatral nacional y adolece aún de estrategias efectivas para la atracción de creadores foráneos.

Gracias a un poderoso sistema de relaciones que en buena medida dio a luz y participó de la crianza de los que hoy son considerados los padres del teatro latinoamericano y a los servicios de prensa, producción y relaciones internacionales de la prestigiosa institución, los organizadores del Mayo Teatral encuentran cada año los mejores grupos posibles, dentro de aquellos que, o bien les son recomendados por colaboradores, o bien hacen parte ya de la gran familia de *Conjunto*. Contribuyen también en este sentido los esfuerzos que realiza la institución por financiar la presencia en Cuba de los grupos invitados, con lo cual se alcanza una cierta holgura que facilita el acto de selección y defiende al evento de presencias excesivamente entusiastas, no siempre depositarias de la calidad requerida.

Una de cada clase. Escena obligatoria

Usualmente, al referirnos a un Festival, sucumbimos a la tentación de destacar lo que consideramos más atendible dentro de su oferta. Tales enumeraciones, debatidas entre el agónico pase de lista y la selección tendenciosa de quien suscriba, pueden ser muy útiles para ilustrar las principales líneas temáticas y conceptuales del evento, así como para develar sus principales carencias. En esta segunda alternativa pretenden inscribirse las líneas que siguen, referidas a varios de los espectáculos extranjeros que nos visitaron.

El boliviano Teatro de los Andes, que además de presentarse en la capital lo hizo en la sala del Estudio Teatral de Santa Clara, ofreció tres resultados de similar hondura ideológica y de muy diferentes naturalezas, de los cuales reseñaré sólo dos. Concebida a base de muy escasos recursos sobre la

casi total desnudez del escenario, *Las abarcas del tiempo* recrea de manera muy creíble los principales conflictos de ese hombre de pueblo que, ya sea en Bolivia o en cualquier otro rincón de América, padece el diario transcurrir de los días en condiciones verdaderamente paupérrimas y sin saber a ciencia cierta de dónde le viene el daño. César Brie, autor del texto y director del colectivo, propone un ritual escénico que comprende al actor en calidad de ente sacrificial, de vehículo mediante el cual se desarrolla un conflicto que resume, más allá de la historia contada, el decurso de su propia historia dentro de ese proyecto de vida en que deviene el teatro.

Podría referirse también, relativo a *Las abarcas...*, la decreciente imaginería compositiva de la puesta en escena y, en esta misma dirección, las potencialidades que aún abrigan escenas como las de la conversación con los muertos y el posterior descenso al Hades de ese alter ego del protagonista; así como la manera en que alcanza a desentonar con el discurso escénico un personaje verdaderamente traído por los pelos como aquel vendedor o predicador argentino que acaso pudiéramos leer como una metáfora poco elaborada del agresor, el mismo al que tan sutilmente, y desde la enajenación de los personajes todos, se ha venido aludiendo durante toda la obra.

Crónica de una muerte anunciada, por su parte, devuelve al personaje garciamarquiano transfigurado en Jesús Mamani, víctima cíclica y ubicua que toma cuerpo mediante las bien empleadas técnicas de eso que hemos convenido en llamar narración oral escénica y que, desde una asombrosa economía de medios, se convierte en convincente arquetipo gracias a la actuación y dirección de un Gonzalo Callejas, quien ni siquiera aquí deja de ser el acertado Jacinto de *Las abarcas...*

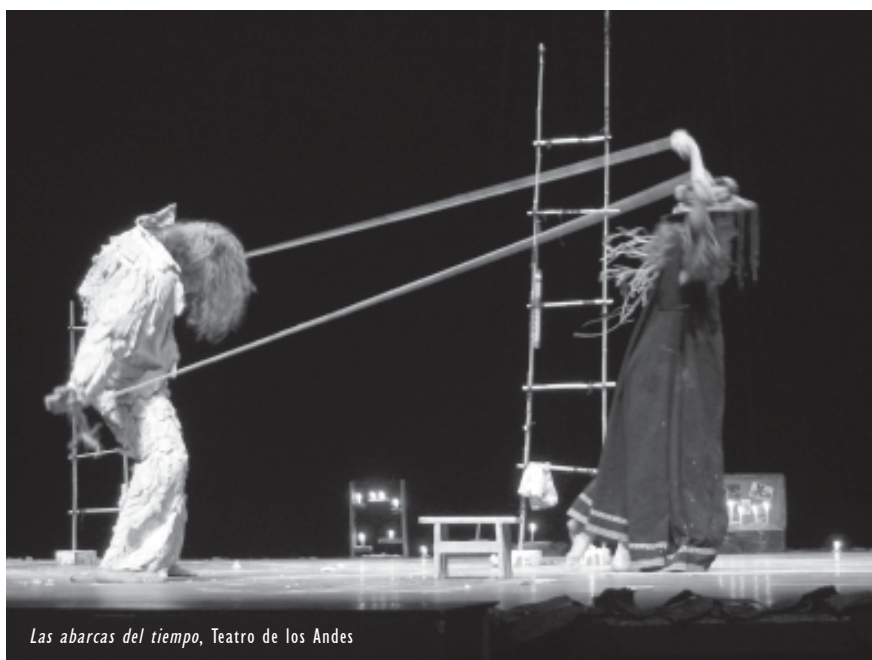
¿Cómo eludir la visita de un clásico?, me comentaba un amigo en la víspera del evento y a propósito de la confirmación, a últimas, de la *Antígona* que escribiera José Watanabe a partir de una partitura escénica propuesta por

Miguel Rubio y Teresa Ralli, artífices de ese padre fundador que es el Teatro Yuyachkani, del Perú. Y es que hace falta ser una gran actriz para medirse, en soledad escénica sólo comparable a la que padeciera el personaje representado, con semejante ordenamiento de palabras y su consiguiente potencialidad dramática.

Teresa Ralli, conocida ya por sus notables dotes como actriz, sale airosa de la prueba, a fuerza de hacernos degustar tan apasionante texto. Mas, ¿no sentimos a veces la apretada sensación de que algo nos falta en el nivel de la imagen? ¿No nos asalta la inquietud de suponer una puesta visualmente más rica en la que el gesto dialogue con la palabra más desde la contradicción que desde el consenso? ¿No corremos el riesgo de que con aquellos ecos nos venga el cristal de lo que en un tiempo fue vanguardia y hoy ha devenido fórmula?

Fatigada la diagonal escénica y las escasas posibilidades del vestuario elegido, convertido en retórica el *leit motiv* hallado para la transición entre los personajes, sólo el doble descubrimiento de la mascarilla (y su predecible destrucción) y de la hasta entonces velada transposición del sujeto lírico que, a favor de Ismene, nos proponen José Watanabe y Miguel Rubio, logran devolverme al interés inicial, sin que ello satisfaga la elevada expectativa con que se aguarda a los maestros.

O Marinheiro, del Teatro Matacandelas de Medellín, Colombia, nos ofrece una puesta en música y sentido de aquel texto que, a manera de divertimento poético, escribiera, en 1913, el entonces joven Fernando Pessoa. Las alegorías del decorado y las luces, junto a la aprobación del público que no abandona la sala, no



Las abarcas del tiempo, Teatro de los Andes

son más que apoyaturas de un discurso en el que todos los mecanismos escénicos han sido transferidos al plano de la enunciación verbal.

Desde esta rígida convención progresa el drama, se desarrollan esas entelequias que con su sola presencia eluden la condición de personajes, se descubren claramente los puntos de giro y, también en este plano principal que es la enunciación verbal, estalla y se resuelve el clímax. Tres veladoras o espectros deambulan y se sueñan en una noche cualquiera, invocados por la majestuosidad de un cadáver recién tendido. Su destino es esfumarse, «perecer» hasta nuevo aviso con la llegada del alba. Su realidad es un sueño en el que se sueñan a sí mismas, y su única coartada es pasar por realidad, o cuando menos intentarlo, a través del permanente intercambio con un espectador que, progresivamente, va ganando interés por lo que sucederá con la llegada del día real, ocasión para la cual se han pactado el final de la pieza y el de la estricta convención en que se nos involucra. A partir de una exitosa asimilación de la carga simbólica que encierra el texto, Maticandelas nos va arrastrando a los secretos dominios del terror psicológico; nos va dejando a merced de esa «quinta persona» que, al decir de la veladora segunda, «extiende el brazo y nos interrumpe siempre que vamos a sentir». ¹ Conclusiones como aquella de que «definitivamente alguien vela el sueño de los vivos», ² son tentaciones a la percepción del espectador, atrapado en un viaje imaginal que nos reconcilia con la funcionalidad de la palabra y su densidad dramática.

Ciertos espectáculos, no obstante disfrutar de un mismo y eficiente aparato promocional, contaron esencialmente con un público de iniciados (léase gente de teatro), lo que tiene una explicación posible, más allá de la intencionalidad de las propuestas, generalmente desconocidas, en su programación en espacios habitualmente ligados a lo más experimental de nuestras tablas. En esta corriente del evento se inscribió *La última cinta magnética*, puesta en escena del Sportivo Teatral de Argentina sobre el original de Samuel Beckett, programada para el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba.

Destacan en la puesta los momentos en que el personaje medita, ingiere bananos extraídos de los más insospechados sitios, o deambula por aquella especie de circuito cerrado que es la habitación. Al empleo de la palabra por parte del actor sobreviene cierta saturación temática motivada por el ánimo de seguir ilustrando un ambiente más que legitimado ya gracias

a la interacción, durante más de diez minutos, del personaje con su entorno, lapso en que no ha sido necesario pronunciar palabra alguna. Uno se queda esperando otros matices en la enunciación del texto que tiendan a destacar, más que la circunstancia representada, el posible contraste entre la voz que intenta resumir una vida y la otra que, ya cristalizada en el tiempo, regresa a través de la cinta magnética

Contrariamente a lo que la mayor parte del público asistente demostró con su progresivo y significativo abandono de la sala, *La última cinta...* marcó la diferencia dentro de la programación del evento y demostró cuánto puede hacerse con la imaginación y un arsenal de trastos en desuso. La funcionalidad de la propuesta escenográfica, en perfecta armonía con el actor, generó atmósferas de lujo y transmitió, sobre todo en el nivel sensorial, la peculiar circunstancia que atrapa al personaje. Intensidad que nuestro público iniciado no supo apreciar a plenitud.

Riesgo y novedad a la vista. Consideración última

En total, completando lo que será la más nutrida muestra teatral internacional del año en Cuba, confluyeron en la circunstancia del Mayo doce grupos (seis cubanos y seis extranjeros), dieciocho espectáculos y más de cuarenta funciones, algunas en ciudades y poblados de Villa Clara, Matanzas y Cienfuegos, provincias que fungieron como subsedes del encuentro. A ello se sumaron tres talleres, un largo día de conversatorio entre los teatristas participantes, celebrado en la propia Casa, además de alguna demostración de trabajo.

En el plano ideoestético, primaron dos tendencias fundamentales, a saber: espectáculos que o bien se sustentan en la representación de determinada zona de la realidad o bien la toman como punto de partida o material base que será, directa o indirectamente, referido en el discurso escénico, y espectáculos visiblemente despegados de su contexto, en los que predominan alusiones a otras realidades distantes en el espacio o el tiempo que, en la mayoría de los casos, transcurren sin interacción alguna con el contexto en que operan sus protagonistas. Con excepciones de ambas partes, predominan en la primera dirección las propuestas extranjeras, en tanto las cubanas representan mayoritariamente las experiencias del segundo grupo.

Sobre la muestra nacional, no puede ignorarse su carencia de novedad así como el prematuro envejecimiento de algunas de sus propuestas, en su mayoría

recién estrenadas o con apenas meses en el repertorio activo de los grupos.

Elogio aparte merece la idea de incluir en la programación del evento los espectáculos reconocidos con el Premio Villanueva de la crítica teatral 2001, elegidos entre lo más relevante de nuestra escena durante el pasado año; jerarquía que convendría mantener en el futuro con independencia de las coyunturas y los

presupuestos temáticos que se propongan las posteriores ediciones del evento. Entre los Villanueva participantes en la temporada habría que destacar la sustitución, a mi juicio acertada, de *La gaviota* de Teatro El Público por su versión de *La Celestina*, así como *Chorus perpetuus* (DanzAbierta), lamentablemente suspendido en sus dos compromisos a lo largo del evento.

Ahora bien, con su inminente paso a frecuencia biennial y habiendo pasado ya por él, en sus varias ediciones, buena parte de aquellos grupos que han sido prohijados por la Casa de las Américas y que hoy constituyen esa generación de padres y hasta de abuelos de nuestro mejor teatro, ¿no tendríamos derecho a aspirar a una novedad cada vez mayor en lo que se seleccione? ¿Debemos conformarnos con grupos conocidos, de larga trayectoria, y con espectáculos que en muchos casos o bien han envejecido o, sencillamente, acusan la hechura de una época de la que ya tenemos invariables noticias?

Extrañamos también en esta edición experiencias de teatro callejero o para espacios abiertos, presentes en las anteriores. Tales prácticas, como sabemos, contribuyen en gran medida a la proyección social del evento, al tiempo que dan fe de una importante zona de la dinámica teatral continental, de la que habitualmente no recibimos noticias.

Convendría, eso sí, insistir en que cualquier acción orientada hacia la ampliación del evento, más allá de los riesgos conceptuales que implica, presupondría, obligatoriamente, un incremento sustancial de la colaboración interinstitucional, en aras de continuar financiando, por nuestra parte, cuando menos



Antígona, Yuyachkani

una humilde estancia para los invitados. El Mayo incrementaría así tanto la presencia en otros territorios como las ofertas de talleres, cursos e intercambios a favor de nuestros teatristas capitalinos y de provincias. Correspondería también, tanto a nuestro sistema institucional como a las organizaciones de artistas, prever y garantizar la presencia en la capital, durante los escasos días que dura el evento, de nuestros más importantes teatristas radicados en provincias, con lo cual se aprovecharían de manera óptima nuestras escasas posibilidades de intercambio y se permitiría a estos creadores su participación, bien sea como talleristas o simplemente como espectadores, de la ya imprescindible temporada.

Sirvan estas líneas, pues, para dejar constancia de uno de los derroteros posibles, y reafirmar la vocación de quien las suscribe a favor de crecer juntos hacia el Mayo Teatral que nos aguarda, aquel en que eco, cristal y novedad vengan definitivamente juntos.

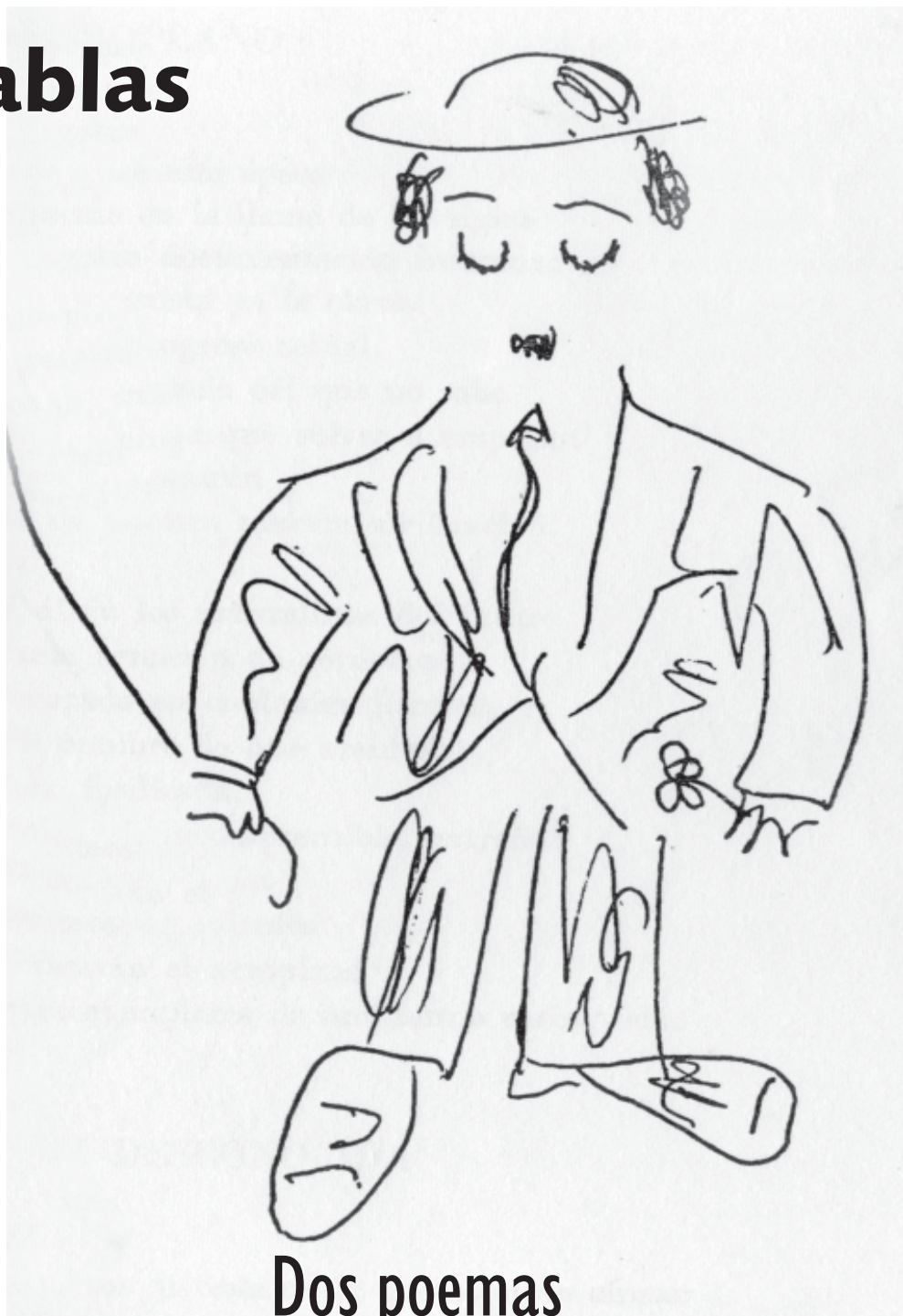
Notas

* Verso del poema «Trópico», de Eugenio Florit, en *La décima culta en Cuba*, Editorial de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1964.

¹ Fernando Pessoa: *O Marinheiro*, poema dramático en un acto, en versión del Teatro Matacandelas, Colombia.

² Manuel Sosa: *Utopías del reino*, Ediciones Luminaria, Sancti Spiritus, Cuba, 1991.

tablas



ILUSTRACIONES: NICOLÁS GUILLEN

Dos poemas
teatrales

Nicolás Guillén

Libreto 59

Nicolás Guillén

(Camagüey, 1902-La Habana, 1986)



Poeta Nacional de Cuba y Premio Nacional de Literatura. Comenzó estudios de Derecho en la Universidad de La Habana en 1920, sin llegar a terminarlos. Trabajó como periodista y tipógrafo. Fundador y primer presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Su obra poética ha sido traducida a todas las lenguas modernas, y abarca volúmenes antológicos como *Motivos de son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931), *El son entero* (1947), *La paloma de vuelo popular* (1958) y *El diario que a diario* (1972). Como homenaje en su centenario, *tablas* publica sus únicas dos piezas teatrales.

Dos poemas teatrales

Freddy Artiles

Si bien la vasta obra poética de Nicolás Guillén ha sido estudiada y ampliamente divulgada en Cuba y en el mundo, no sucede lo mismo con su producción dramática, pues su «teatro completo» se reduce a dos gotas de agua en el impetuoso mar de su literatura que no alcanzan tampoco la altura de su verso. Mas como Nicolás no fue un poeta encerrado en una torre, sino un hombre enraizado en su tiempo, el estudio y la divulgación de este teatro se hacen necesarios, no sólo por su significación social, sino también por la importancia precursora que tuvo en lo que llegaría a ser un pujante movimiento artístico.

En los años cuarenta del pasado siglo, el teatro cubano marchaba hacia la modernidad. Tras el despegue propuesto por el grupo La Cueva en 1936, la primera academia para el estudio de las artes dramáticas se fundaba en 1940. Dos años más tarde, en un ambiente cultural marcado por el frenético bombardeo de radionovelas «jaboneras» y el más comercial cine hollywoodense, un combativo dramaturgo, actor y director de profunda raíz proletaria y marxista, realizaba el sueño de fundar un teatro para los trabajadores. El Teatro Popular de Paco Alfonso trabajó en escenarios convencionales, pero también buscó a su público en parques, plazas, carpas y sindicatos obreros.

Un empeño artístico de tales características requería, desde luego, un repertorio que se acercara a los intereses de las grandes masas de obreros y campesinos, tan olvidadas en la vida real como en la escena. No es de extrañar entonces que Alfonso pidiera a los autores cubanos escribir para su teatro «obras con un sentido popular y revolucionario»,¹ ni es extraño tampoco que a este llamado respondiera un poeta negro de cuarenta años, bien conocido ya por haber dado a la poesía cubana títulos fundamentales como *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), e ingresado al Partido Comunista en 1937. Fue así que Nicolás Guillén entregó a Paco Alfonso una breve pieza para ser representada por una actriz adulta y cuatro niños.

Poema con niños se estrenó en el mes de marzo de 1943 en el Teatro de la Comedia, bajo la dirección del teatrista argentino Francisco Martínez Allende. Aunque el espectáculo se presentó como una opción más para el público general de Teatro Popular, el texto se inserta, por su factura, en el campo del teatro para niños, y el momento de su aparición lo sitúa en un punto clave de la historia de esta especialidad en Cuba.

Como indica su título, se trata de un poema dramático, escrito mayormente en prosa, en el que cuatro niños de diferentes razas se enfrascan en una discusión que reproduce la actitud prejuiciada de sus padres al abordar las supuestas diferencias entre los hombres a causa del color de la piel. La discusión termina cuando la madre del niño blanco irrumpe para expresar, mediante un hermoso poema en verso, la igualdad de todos los hombres y de todos los niños sin importar la raza.

Pese a la explícita crítica social lanzada a la cara de una sociedad racista cuando en Europa las hordas nazis exterminaban a millones de personas inocentes enarblando el mito de una «raza superior», la pieza de Guillén pudo haber pasado inadvertida para la historiografía teatral cubana. Sin embargo, dos meses después se producía el estreno en La Habana de *La caperucita roja*, una versión titiritera del cuento tradicional escrita por Modesto Centeno –alumno de la academia teatral fundada tres años antes–, y cuatro décadas más tarde, la mirada histórica descubría que ambas piezas habían sido la piedra de toque que echaba a andar, por primera vez en Cuba, un teatro profesional dirigido específicamente al público infantil. Así, lo que para Guillén no pasó de ser quizás un ejercicio poético en el campo dramático, se reconoció con el tiempo como una pieza fundadora del teatro para niños cubano, un movimiento artístico que tras medio siglo de duro bregar alcanzaría en los años noventa una indudable consolidación, y con ella el derecho a insertarse en el panorama internacional de esta especialidad y en la enseñanza universitaria del teatro en nuestro país.

En 1951, Guillén emprende otra aventura dramática y escribe *Floripondito o Los títeres son personas*, esta vez una farsa titiritera escrita en verso que ridiculiza las pretensiones de grandeza de unos padres republicanos de la alta sociedad que tratan a su rozagante hijo de quince años, Floripondito, como si fuera un bebé enfermizo. El padre quiere que sea general, la madre, obispo, y una vecina, marqués... sin escuchar nunca la opinión del «niño», que en la segunda parte de la obra habla finalmente para rebatir las vanas pretensiones de los mayores, acusándolos de negar su condición de títeres y comportarse con la misma insensatez y tontería de las personas.

La obra se estrenó en 1955 en el grupo Titirilandia, una de las escasas compañías titiriteras de entonces, dirigida por Beba Farías. La música fue compuesta por Harold Gramatges, y entre los titiriteros se encontraban Renée Potts y Vicente Revuelta, quien también realizó el diseño del espectáculo. El equipo de Titirilandia estaba muy vinculado a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, fundada en 1951, presidida por Gramatges e integrada en gran medida por intelectuales de afiliación marxista, lo que implicaba, desde luego, el tácito enfrentamiento de sus miembros al sangriento régimen de Batista. Como consecuencia de lo anterior, el local de Titirilandia terminó siendo invadido por el aparato represivo de la tiranía, destruidos sus muñecos y detenida su directora.

En aquel entonces, la aparentemente ingenua pieza de Guillén implicaba una aguda crítica a la vida muelle de las clases dominantes sostenida a partir de la explotación de las masas populares. Cuando triunfa la Revolución en 1959, el poeta retoma el texto, modifica algunos versos y hace declarar a Floripondito que quiere ser miliciano. Ante tamaña osadía, los personajes de la obra reaccionan como sólo pueden hacerlo los títeres: el padre se da «un tiro de pistola» con el índice de su mano de madera, la madre se envenena y la vecina se desmaya, ante lo cual Floripondito se dispone a buscar su fusil y comenta: «¡Vaya títeres, señores,/ si son como las personas!»

Al resolver de esta manera el conflicto, Guillén demuestra haber asimilado bien las posibilidades y recursos de la escena titiritera, y logra una pieza que, por la gracia y la cadencia del verso, el tratamiento escénico de la fábula y el trazado de los personajes, recuerda el ambiente de los retablillos populares.

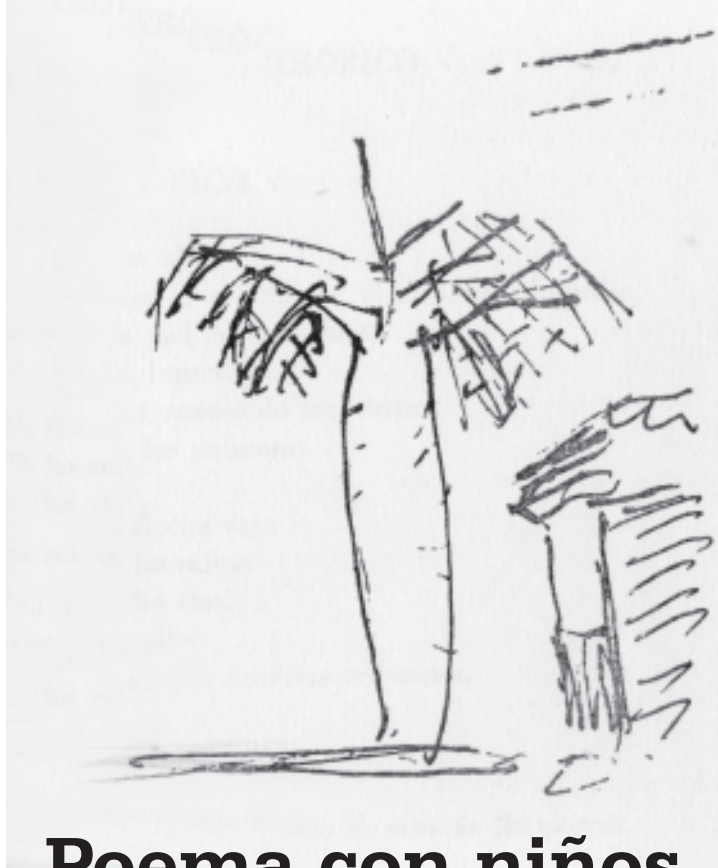
En el mismo año 1959, las dos piezas de Guillén fueron representadas por los niños de la brigada de teatro del grupo Los Barbuditos, una breve y fructífera experiencia patrocinada por el Ejército Rebelde y el Partido Socialista Popular bajo la orientación del comandante Ernesto Guevara y la dirección artística de Ignacio Gutiérrez. Por otra parte, *Floripondito...* era llevada a escena una vez más en 1997 por el grupo El Trujamán, en una puesta en escena de Armando Morales con el titiritero Sahímell Cordero y la partitura musical de Héctor Angulo.

En cuanto a la letra impresa, tanto *Poema con niños* como *Floripondito...* han sido publicadas dentro de volúmenes de poesía; la primera en *Poemas manuales* (Unión, 1975) y la segunda en *Tengo* (Universidad de las Villas, 1964) y en la revista *Bohemia* en 1961.

Hoy, al cumplirse el centenario de su nacimiento, se publican juntas, por primera vez, *Poema con niños* y *Floripondito o Los títeres son personas*, las dos únicas obras dramáticas que nos dejó nuestro Poeta Nacional; su «teatro mínimo», podría decirse por su volumen, pero también su teatro de fundación y crítica por su sentido; pues la primera abrió un camino y ambas constituyen, dentro del panorama del teatro para niños y de títeres de su época, raros ejemplos de abierta crítica a los males de una sociedad enferma. Tal vez Guillén, como Eliot, consideraba al teatro como un vehículo más directo para difundir la poesía. Sean bienvenidos, pues, estos poemas teatrales a las acogedoras páginas de *tablas*.

Nota

¹ Entrevista realizada a Paco Alfonso por el autor, en 1981.



Poema con niños

A Vicente Martínez

La escena en un salón familiar. La madre, blanca, y su hijo. Un niño negro, uno chino, uno judío, que están de visita. Todos de doce años más o menos... La madre, sentada, hace labor, mientras a su lado, ellos juegan con unos soldaditos de plomo.

Personajes:

La Madre
El Hijo
El Negro
El Judío
El Chino

I

La Madre: (*Dirigiéndose al grupo.*) ¿No ven? Aquí están mejor que allá, en la calle... No sé cómo hay madres despreocupadas, que dejan a sus hijos solos todo el día por esos mundos de Dios. (*Se dirige al niño negro.*) Y tú, ¿cómo te llamas?

El Negro: ¿Yo? Manuel. (*Señalando al chino.*) Y este se llama Luis. (*Señalando al judío.*) Y este se llama Jacobo...

La Madre: Oye, ¿sabes que estás enterado, eh? ¿Vives cerca de aquí?

El Negro: ¿Yo? No, señora. (*Señalando al chino.*) Ni este tampoco. (*Señalando al judío.*) Ni este...

El Judío: Yo vivo por allá por la calle de Acosta, cerca de la terminal. Mi papá es zapatero. Yo quiero ser médico. Tengo una hermanita que toca el piano, pero como en casa no hay piano, siempre va a casa de una amiga suya, que tiene un piano de cola... El otro día le dio un dolor...

La Madre: ¿Al piano de cola o a tu hermanita?

El Judío: (*Ríe.*) No, a la amiga de mi hermanita. Yo fui a buscar al doctor...

La Madre: ¡Ajá! Pero ya se curó, ¿verdad?

El Judío: Sí, se curó enseguida. No era un dolor muy fuerte...

La Madre: ¡Qué bueno! (*Dirigiéndose al niño chino.*) ¿Y tú? A ver, cuéntame. ¿Cómo te llamas tú?

El Chino: Luis...

La Madre: ¿Luis? Verdad, hombre, si hace un momento lo había chismeadado el pícaro Manuel... ¿Y qué, tú eres chino de China, Luis? ¿Tú sabes hablar en chino?

El Chino: No, señora; mi padre es chino, pero yo no soy chino. Yo soy cubano, y mi mamá también.

El Hijo: ¡Mamá! ¡Mamá! *(Señalando al chino.)* El padre de este tenía una fonda, y la vendió...

La Madre: ¿Sí? ¿Y cómo tú lo sabes, Rafaelito?

El Hijo: *(Señalando al chino.)* Porque este me lo dijo. ¿No es verdad, Luis?

El Chino: Verdad, yo se lo dije, porque mamá me lo contó.

La Madre: Bueno, a jugar, pero sin pleitos, ¿eh? No quiero disputas. Tú, Rafael, no te cojas los soldados para ti solo, y dales a ellos también.

El Hijo: Sí, mamá, si ya se los repartí. Tocamos a seis cada uno. Ahora vamos a hacer una parada, porque los soldados se marchan a la guerra...

La Madre: Bueno, en paz, y no me llames, porque estoy por allá dentro...

(Vase.)



II

Los niños, solos, hablan mientras juegan con sus soldaditos.

El Hijo: Estos soldados me los regaló un capitán que vive aquí enfrente. Me los dio el día de mi santo...

El Negro: Yo nunca he tenido soldaditos como los tuyos. Oye: ¿no te fijas en que todos son iguales?

El Judío: ¡Claro! Porque son de plomo. Pero los soldados de verdad...

El Hijo: ¿Qué?

El Judío: ¡Pues que son distintos! Unos son altos y otros más pequeños. ¿Tú no ves que son hombres?

El Negro: Sí, señor; los hombres son distintos. Unos son grandes, como este dice, y otros son más chiquitos. Unos negros y otros blancos, y otros amarillos *(Señalando al chino.)* como este... Mi maestra dijo en la clase el otro día que los negros son menos que los blancos... ¡A mí me dio una pena!

El Judío: Sí... También un alemán que tiene una botica en la calle de Compostela me dijo que yo era un perro, y que a todos los de mi raza los debían matar. Yo no lo conozco, ni nunca le hice nada. Y ni mi mamá ni mi papá tampoco... ¡Tenía más mal carácter!

El Chino: A mí me dijo también la maestra que la raza amarilla era menos que la blanca... La blanca es la mejor.

El Hijo: Sí, yo lo leí en un libro que tengo, un libro de geografía. Pero dice mi mamá que eso es mentira,

que todos los hombres y todos los niños son iguales. Yo no sé cómo va a ser, porque fijate que ¿no ves? Yo tengo la carne de un color, y tú *(Se dirige al chino.)* de otro, y tú *(Se dirige al negro.)* de otro, y tú *(Se dirige al judío.)* y tú... ¡Pues mira qué cosa! ¡Tú no, tú eres blanco igual que yo!

El Judío: Es verdad, pero dicen que como tengo la nariz, así un poco... no sé... un poco larga, pues que soy menos que otras gentes que la tienen más corta. ¡Un lío! Yo me fijo en los hombres y en otros muchachos por ahí, que también tienen la nariz larga, y nadie les dice nada...

El Chino: ¡Porque son cubanos!

El Negro: *(Dirigiéndose al chino.)* Sí... Tú también eres cubano, y tienes los ojos prendidos como los chinos...

El Chino: ¡Porque mi padre era chino, animal!

El Negro: ¡Pues entonces tú no eres cubano! ¡Y no tienes que decirme animal! ¡Vete para Cantón!

El Chino: ¡Y tú vete para África, negro!

El Hijo: ¡No griten, que viene mamá, y luego nos va a pelear!

El Judío: ¿Pero tú no ves que este negro le dijo chino?

El Negro: ¡Cállate, tú, judío, perro, que tu padre es zapatero y tu familia...!

El Judío: Y tú, carbón de piedra, y tú, mono, y tú...

Todos se enredan a golpes, con gran escándalo. Aparece la madre, corriendo.

VI

La Madre: ¡Pero qué es eso! ¿Se han vuelto locos? ¡A ver, Rafaelito, ven aquí! ¿Qué es lo que pasa?

El Hijo: Nada, mamá, que se pelearon por el color...

La Madre: ¿Cómo por el color? No te entiendo...

El Hijo: Sí, te digo que por el color, mamá...

El Chino: (*Señalando al negro.*) ¡Señora, porque este me dijo chino, y que me fuera para Cantón!

El Negro: Sí, y tú me dijiste negro, y que me fuera para África...

La Madre: (*Riendo.*) ¡Pero hombre! ¿Será posible? ¡Si todos son lo mismo!

El Judío: No, señora, yo no soy igual a un negro...

El Hijo: ¿Tú ves, mamá, como es por el color?

El Negro: Yo no soy igual a un chino.

El Chino: ¡Míralo! ¡Ni yo quiero ser igual a ti!

El Hijo: ¿Tú ves, mamá, tú ves?

La Madre: (*Autoritariamente.*) ¡Silencio! ¡Sentarse y escuchar! (*Los niños obedecen, sentándose en el suelo, próximos a la madre, que comienza.*)

La sangre es un mar inmenso
que baña todas las playas...

Sobre sangre van los hombres,
navegando en sus barcazas:
reman, que reman, que reman,
inunca de remar descansan!

Al negro de negra piel
la sangre el cuerpo le baña;
la misma sangre, corriendo,
hierva bajo carne blanca.
¿Quién vio la carne amarilla,

cuando las venas estallan,
sangrar sino con la roja
sangre con que todos sangran?

¡Ay del que separa niños,
porque a los hombres separa!

El sol sale cada día,
va tocando en cada casa,
da un golpe con su bastón,
y suelta una carcajada...

¡Que salga la vida al sol,
de donde tantos aguardan,
y veréis cómo la vida
corre de sol empapada!

La vida vida saltando,
la vida suelta y sin vallas,
vida de la carne negra,
vida de la carne blanca,
y de la carne amarilla,
con sus sangres desplegadas...

(*Los niños, fascinados, se van levantando, y rodean a la madre, que los abraza formando un grupo con ellos, pegados a su alrededor. Continúa.*)

Sobre sangre van los hombres,
navegando en sus barcazas:
reman, que reman, que reman,
inunca de remar descansan!

Ay de quien no tenga sangre,
porque de remar acaba,
y si acaba de remar,
da con su cuerpo en la playa,
un cuerpo seco y vacío,
un cuerpo roto y sin alma,
¡un cuerpo roto y sin alma!



Papalote: de dónde son los titiriteros...



de encuentros y desencuentros, interrupciones, experimentos y búsquedas, no siempre acompañados de hallazgos, tientos y apariciones, actores, títulos, conflictos, separaciones, en fin, todo lo que acompaña el proceso de crecimiento histórico de un teatro; pero sobre todo del incesante intento de perfilar una verdad estética, la verdad de Papalote, en compañía del objeto animado y un único fin: Cuba y la cubanía.

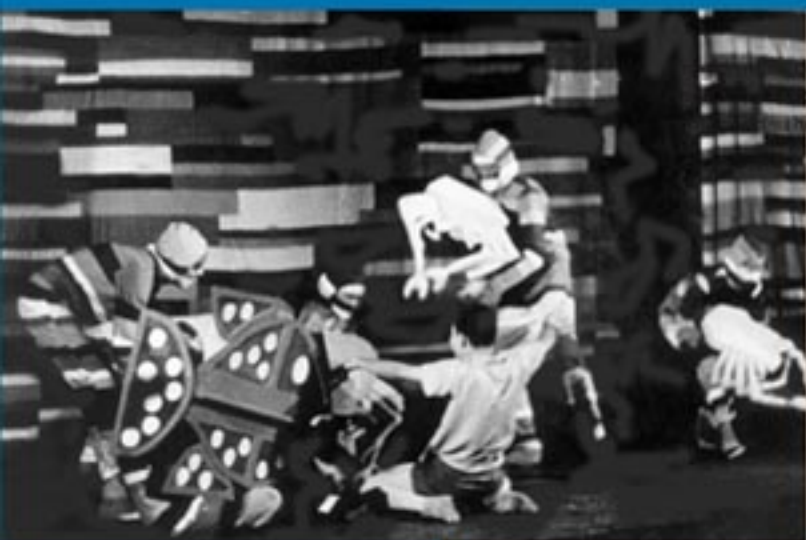
Estamos frente a la historia de la evolución del títere en Matanzas, a partir del año 1967 y, por supuesto, de la aparición del fenómeno teatral conocido mundialmente como teatro de marionetas en el ámbito local de una provincia en la cual se origina una aproximación a ese títere nacional que estamos enfrascados en descubrir. La exposición muestra con claridad cómo «la serpiente se muerde la cola» y regresa a sus orígenes. Veremos imágenes atrevidas, otras ingenuas, algunas con verdadera gravedad conceptualizadora, y ciertas tradicionales. Todas nos preguntan al unísono: ¿dónde está el verdadero títere cubano?

Papalote, embebido en sus tantos nombres precedentes, no ha hecho otra cosa que transitar en búsqueda de la expresión títerera cubana, en la que la participación del hombre-títere, entendido como simbiosis actor-animador y marioneta, es la clave del éxito estético. No es el guante ni el marotte, ni siquiera la propia técnica de los hilos, ni las sombras, la esencia de cubanía en el teatro títerero Papalote. Amén de temas, problemáticas o ambientes, lo cubano se enfatiza en el conjunto de medios expresivos y técnicas a través de los cuales aparece signada Cuba y lo cubano, como concepto teatral, detrás de un «retablo» que no lo es y un universo «escénico» que niega, unifica y lucha con ascendentes y contrarios.



De modo que el paseo de Papalote por la cultura universal, los temas clásicos, el folclor cubano, en sus más relevantes tendencias, la música nacional, el bufo criollo, Maiakovski, Molière, Almendros, el color y la forma, la sala o los espacios abiertos, la parodia hollywoodense, la época de los proyectos y hasta la diáspora titiritera de la Matanzas finisecular del XX en sus polémicas pronunciaciones, beben del origen común de la tradición iniciada en el 62 y a la cual rinden silencioso homenaje. La tradición dio origen a la multiplicidad. Es decir, se alianza en la reproducción y su propia continuidad y ya no corre el peligro de desaparecer si desaparece un grupo.

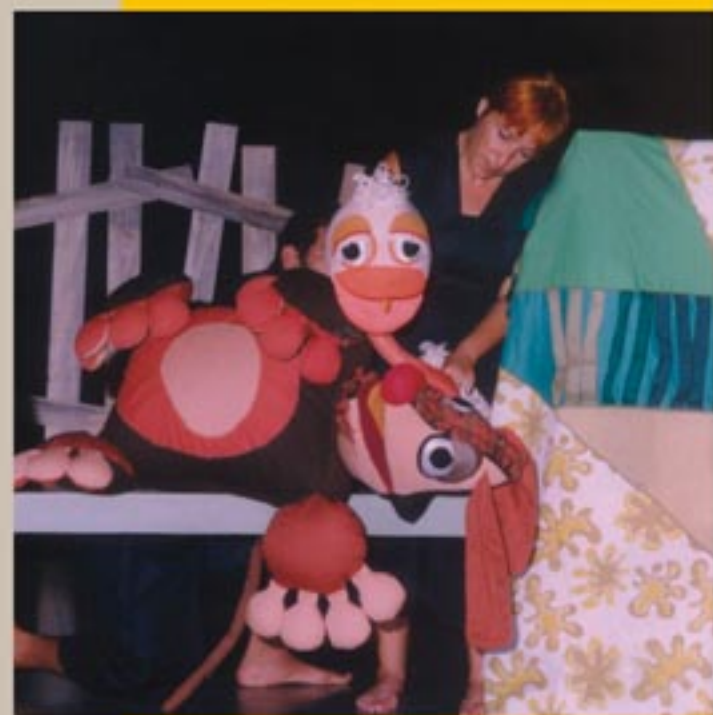
Les advierto que la evolución de esta tradición, expuesta en el frío contraste de color de las fotografías, es el enunciado de una búsqueda que ha perdurado cuarenta años. Como resultado tenemos el manifiesto de un teatro, eminentemente cubano, donde los intrincados caminos del quehacer entrañan muchos nombres, estéticas y conceptos, resumidos en una estética sola, un nombre y un concepto. Y por encima de todo sobresale el intento de conquistar, ya no tanto la divinidad que ambicionaban los antiguos, sino la eternización de un mundo de luces y figuras en el que dioses sincréticos asomen, desprejuiciadamente, su cordura.



de la presentación
cuarenta años del
(historia)







PAPALOT



La amistad es la paz, de René Fernández,
dirigida por el autor. (1964)
Foto: Archivo de Papalote. (AP)

Tito y los ratones, de Rolando Arencibia,
dirigida por René Fernández. (1964) Foto:
AP.

La guitarra de Felipito, de René Fernández,
dirigida por el autor. (1966) Foto: AP.

Mefistófeles, de Ignacio Sarachaga,
dirigida por René Fernández. (1966) Foto:
AP.

En villa Don Sol, de Dora Alonso,
dirigida por Eddy Socorro. (1976) Foto: AP.

La caperucita roja, de Charles Perrault,
dirigida por Sara Miyares. (1980) Foto: AP.

El gran festín, de René Fernández, dirigida
por el autor. (1982) Foto: Zenén Calero. (ZC)

Nokán y el maíz, de Dania Rodríguez,
dirigida por René Fernández. (1985) Foto:
ZC.

Okín, pájaro que no vive en jaula,
de René Fernández, dirigida por el autor.
(1988) Foto: José Antonio Izquierdo.

Romance del papalote que quería llegar a la
luna, de René Fernández, dirigida por el
autor. (1990) Foto: ZC.

Los ibeyis y el diablo, de René Fernández,
dirigida por el autor. (1992) Foto: ZC.

Divertimento moderato, de René Fernández,
dirigida por el autor. (1993) Foto: ZC.



Floripondito o Los títeres son personas

Personajes:

Floripondio, el padre
Floripondia, la madre
Floripondito, el hijo
La vecina Tranquilina
Un Médico

Acto I

Escena primera

Aposento de casa rica. Floripondito, muchacho de quince años, grandote, está echado en una cuna, de donde se le salen los pies. Año de 1959. La madre, con aire de gran preocupación, está sentada junto a la cuna del niño. La vecina Tranquilina habla con ella, de pie. Floripondia y la vecina Tranquilina.

Tranquilina: Señora, ¿qué tiene el niño?

Floripondia: Ay, no lo sé, mi señora,
y ojalá que lo supiera,
pues mi angustia es espantosa.

Tranquilina: ¿Le ha dado usted toronjil?

Floripondia: Y el jugo de tres toronjas,
con grasa de grillo viudo
en una jícara roja.

Tranquilina: Pero en fin, ¿qué dice el médico?

Floripondia: Nada me ha dicho hasta ahora.
Quiere saber más que yo,
y apenas entra en la alcoba
casi me insulta y me veja,
como si yo fuera loca.

Tranquilina: ¿Y tiene fiebre su niño?

Floripondia: ¿Fiebre, dice usted? ¡Ni sombra!
Mas me luce desganado,
pues no consigo que coma
más que seis veces al día,
y eso un poco de la olla
que siempre hacemos en casa,
tortilla, queso, compota, algún puerco,
pollo, vaca, una escudilla de sopa
y su tanto de lechuga
que yo le cambio por otra

verdura menos pesada,
pues la lechuga lo engorda.
¿Lo ha visto usted, Tranquilina?

Tranquilina: A eso vengo, mi señora.
(*Se acerca a la cuna.*)

¿Mas no es cierto que parece
un clavel?

Floripondia: ¡Aduladora!
De todas suertes, ¡qué bello!
¡Qué ojos de luz tan recóndita!
¡Qué dientecitos más blancos!
¡Qué labios de pulpa roja!
Sobre todo, Tranquilina...

Tranquilina: Dígame usted, Floripondia...

Floripondia: ¡Qué inteligencia tan clara
y qué lejana memoria!
Ya me conoce y me busca
y me discute y razona;
cuenta hasta dos de corrido,
y si acaso se equivoca,
es sólo por culpa mía,
que lo interrumpo.

Tranquilina: ¡Qué cosa
tan dulce será su niño!
¿Y ahora duerme?

Floripondia: Duerme ahora.
Parece un ángel del cielo.
Cuando le apetece ronca
con tan profunda cadencia,
con voz tan amplia y armónica,
que recuerda a Titta Ruffo
cuando cantaba en la ópera
siendo yo niña. ¿No es cierto?

Tranquilina: Pues esta vez me perdona,
pero en cuestiones de música
jamás entendí una nota,
y en lo que toca a ronquidos,
soy soltera.

Floripondia: Mi señora,
si es un pajarito de oro,
sensible como una hoja,
tierno como hierba tierna,
rojo como una amapola.
¿A qué no sabe que hizo
anoche, estando yo a solas
con él?

Tranquilina: Pues no lo sospecho.

Floripondia: ¡Me invitó para su boda!

Tranquilina: ¡Pero es posible!

Floripondia: Seguro.
Me habló de Malva, su novia,
y me describió el cabello
con sus trencitas de sombra;
me dijo que era una niña
morena, carirredonda,
de apellido Tin Marín,
nacida en Guanabacoa.
Yo sé que la quiere mucho,
pues siendo una pobretona
la trata como si fuera
muchacha rica.

Tranquilina: ¡Qué cosa
tan dulce será su niño!

Floripondia: Ay, señora, mi señora
si es un pajarito de oro...

Escena segunda

Dichos y Floripondio.

Floripondio: (*Entrando.*)
...sensible como una hoja,
tierno como hierba tierna,
rojo como una amapola.
(*Dirigiéndose a Tranquilina.*)

Señora, perdone usted,
pero esta madre está loca.

Tranquilina: No es para menos, señor.

Lo que ella dice pregona
que ese pedazo de ustedes
más que niño, es una joya.

Floripondio: (*Halagado.*)
No puedo negarlo... Bueno,
pero ella...

Floripondia: ¡No quiero bromas!
Mira que el niño está enfermo
y va y te oye y se enoja,
y después pasa la noche...

Floripondio: ¡Retozando por la alcoba!

Tranquilina: Pero en fin, ¿qué tiene el niño?

Escena tercera

Dichos y el Médico (entrando).

El Médico: Yo soy el médico. ¡Muy buenos días!
Ya lo he tratado y ese niño es
un niño que deja diez fuentes vacías
y engulle por hora catorce bistés.
Nada de tópicos ni de sangrías:
no he visto un muchacho más fuerte en dos pies.
¡ja, ja, ja!
¡je, je, je!

Floripondia: *(Al médico.)*

Hoy le administraré achicoria.
Mañana, un baño de ateye,
con sangre de dos palomas...

El Médico: Nada de tópicos ni de sangrías.
Ya lo he tratado y ese niño es
el mozo más guapo que he visto en mis días,
el pollo más sano que he visto en dos pies.
¡ja, ja, ja!
¡je, je, je!

Floripondio: ¿Doctor, será grande y fuerte?

El Médico: Como un tronco de caoba.

Floripondio: ¿Vivirá por muchos años?

El Médico: Su corazón es de roca.

Floripondia: Mi niño gordo y sonriente,
sentado en su butacona...

Tranquilina: Un niño de largas tierras
y pergaminos de historia.

Floripondio: Mi niño, espuelas de plata,
triunfante en una carroza...

Acto II

Escena única

*La misma decoración. Dichos menos el médico.
Floripondito despierta y se despereza, bostezando con
estruendo. Se pone en pie. Voz ronca.*

Floripondito: ¿Me llamaban? ¡Aquí estoy!

Tranquilina: *(Consigno misma, llena de asombro.)*

Milagro si ya no tiene
nietos en lugar de novia.

(Se dirige a Floripondito, hipócrita y zalamera.)

¿Qué serás cuando seas grande, monada?

Floripondito: ¿Yo?

Floripondia: *(Adelantándose.)* Desde ahora,
verle de Obispo pretendo.

Tranquilina: ¿Obispo? ¡Qué bueno!

Floripondio: ¡Tonta!

Floripondia: Si no soy tonta señor.

Digan mejor previsora.

Quien a la Iglesia se apegue,
al fuego tendrá la sopa,
la sopa tendrá en el plato,
el plato tendrá a la boca...

Floripondio: La boca tendrá en la cara...

Tranquilina: ¡Caramba, qué jerigonza!

Floripondito: Papi, yo quisiera hablar.

Floripondia: ¡Cállate, no sea que tosas!

Floripondito: Como tosí todo el día,
ya sé toser de memoria.

Floripondio: Habla, niño.

Floripondia: No, señor.

Floripondio: Aunque quieras o dispongas
que Floripondito calle,
por él hablaré yo ahora.

¡Mi hijo será General!

Guerrera de raso toda,
un sable de oro bruñido,
un cuchillo, una pistola...

Floripondia: ¡Qué espanto, cielos, qué espanto!

Tranquilina: Me desmayo. ¡Traigan rosas!

Floripondia: ¡Por Dios, qué proyecto horrible!

Floripondio: Pues aún le faltan las botas,
las espuelas, el caballo,

quince balas, dos alforjas,
un catre de cinco estrellas,
un cañón, una panoplia,

un *water closet* completo,

un bastón con trece borlas,

un escudo, un estandarte,

un anafe, veinte ollas,

ciento cuatro carabinas,

catorce ametralladoras,

un Herter con sus muletas,

un Bonsal hecho de sogá,

doscientas veinte medallas

y el cinturón y la gorra...

Tranquilina: ¿Y el enemigo?

Floripondio: Tontera.

El enemigo no importa.

Eso es para los soldados.

Tranquilina: Menos mal, virgen piadosa.

Floripondito: Papi, que yo quiero hablar.

Floripondia: Floripondito, paloma,
que vas a toser...

Floripondito: Mamá,
déjame, vieja, que tosa,
pero algo quiero decir
desde hace rato.

Floripondio: ¡Recontra,
habla y dinos de una vez
qué rayos quieres!

Floripondito: (A la madre.) Perdona,
mami, pero yo quisiera
ser miliciano.

Floripondia: Me ahoga
la rabia. ¿Qué dices?

Floripondito: Digo lo que has oído.

Floripondio: ¡Zambomba!
¿No quieres ser general?

Tranquilina: ¿Ser Duque o Marqués no es cosa
muy linda, niño?

Floripondia: ¡De Obispo
tu vida será tan cómoda!

Floripondito: (Dirigiéndose a la madre.)
¡Váyanse todos al diablo!

Tú y papi son dos idiotas
y también, por no variar,
es idiota usted, señora.

Tranquilina: ¡Llamarme idiota este bárbaro!
Me desmayo, traigan rosas.

Floripondio: Floripondito, muchacho,
me erizan tus palabrotas.

Floripondito: ¡Es que ya me tienen lleno
desde el techo hasta las losas!

(Al padre.)

¿Conque general? ¡Qué hallazgo!

Floripondia: ¡Niño, calla!

Floripondio: ¡Basta y sobra!

Tranquilina: ¡Qué miedo me da esta gente!
Me desmayo... ¡Rosas, rosas!

Floripondito: (A la madre.)

¿Conque Obispo? ¡Buen disfraz!

(Se dirige a la vecina.)

¿Conque Duque? ¡Vejestoria!

Ya no hay Duques, ni hacen falta.

Yo no sé por qué os agobia

el ser muñecos o títeres,

cuando el serlo no es deshonra.

Floripondio: ¿Muñecos? ¿Cómo muñecos?

Tranquilina: ¡Qué situación afrentosa!

La Virgen Santa me ampare,
Dios en el cielo me oiga.

Floripondia: ¿Te has vuelto loco, muchacho?

Floripondito: Pues no estoy loco, señora:

muñeco de paja y hule,
o de algodón o de estopa,
ansiosos de vivir bien,
e ir tumbando la pastora,
gritamos: ¡viva la Pepa!,
mientras vamos viento en popa,
y a los títeres de abajo
que los lleve la Pelona.

(Se dirige al padre.)

Generales de casino,
sin triunfos y sin derrotas;

(Se dirige a la vecina.)

Duques de café con leche
y Marqueses de Champola;

(Se dirige a la madre.)

Obispos de timba llena
y de bien rellena olla.

Y también gente sencilla,
que una vieja cuenta cobra,
la cuenta titiritera
de ayunos y de mazmorras,
de látigo todo el día
y de noches sin aurora,

de trabajar sin comer
pagando la comilona
de titiritones gordos
y gordas titiritonas.

Floripondio: (Se pone el índice junto a la sien, como si
fuera un arma.)

Me suicido, me abro el cráneo
con un tiro de pistola.

¡Pum! (Cae.)

Floripondia: ¡Dios mío, qué desengaño,
me enveneno con creosota!

(Apura un frasco y cae.)

Tranquilina: ¡Aire! ¡Me desmayo! ¡Aire! (Cae.)

Floripondito: Pues señor, bonita bronca.

Voy a buscar mi fusil,
y el que venga atrás, que corra.

¡Vaya títeres, señores,

si son como las personas!

¡ja, ja, ja!

Lo mismo que las personas...



COMO ESTE DOSSIER DEDICADO

a Nicolás Guillén en su centenario es muy especial, *tablas* se atrevió a solicitarle nada menos que a su protagonista, el títere Floripondito, una entrevista con Armando Morales y Sahímell Cordero, sus segundos padres. Floripondito aceptó contribuir al homenaje a Nicolás, indagando sobre la génesis del espectáculo que él mismo capitaneó y la visión del dueto Morales-Cordero sobre ese proceso.

La revista suma así a las dos únicas piezas teatrales de Guillén, publicadas en conjunto por primera vez, un estudio definitivo sobre ellas de Freddy Artiles y esta conversación con el equipo mínimo que le dio vida en el escenario a Floripondito. Para *tablas* es la forma única de acoger a Nicolás Guillén en sus páginas a propósito de sus primeros cien años. Y si bien es esta una revista especializada, no es de compartimentos estancos. Mucho menos cuando se trata de una piedra esencial de nuestra cultura.

Conversación

desde un retablo entre un títere y dos titiriteros

Floripondito: *Para comenzar, resumir en esta «prosa de prisa» las tendencias artísticas actuales en el titerismo, dentro y fuera del teatro cubano, resulta tarea no provechosa, porque hay menos tendencias que problemas propiamente estéticos y, a veces, esos cuestionados problemas estéticos están tan mal planteados y argumentados que no son tales.*

Armando: Cierto que en los días que corren, vivimos la situación del teatro de títeres presentando aristas verdaderamente complejas. Por una parte la figura animada define una apropiación que, desde la práctica ritual, se resuelve en un teatro de nuevo tipo. Por otra, como argumenta el teórico polaco Henryk Jurkowski, el teatro de títeres es *teatro imposible* pues la figura animada no puede comportarse como actores de carne y hueso. «Los títeres-objetos sólo pueden vivir gracias a la energía humana que les presta el hombre. (...) No existe teatro de títeres, sólo existe el teatro creado por el hombre», y el títere está definido como un instrumento artístico creado por el hombre.

Esta reflexión nos acerca al único título que Nicolás Guillén escribiera para el teatro de títeres: *Floripondito o Los títeres son personas*, de la cual usted, Floripondito, es protagonista. En dicha pieza, que Guillén la calificó de farsa, los personajes, los diálogos, las situaciones son fijados por el autor con la certeza de que las peripecias serían resueltas en el retablo titiritero. Esa misma idea ha marcado la trayectoria del título lorquiano *El retablillo de don Cristóbal*. El dramaturgo y poeta granadino confió sus

personajes y su singular expresión espectacular a la poética del títere, ejemplificada en la extensión desaforada del cuello del personaje del enfermo, luego de recibir los contundentes cachiporrazos que le ha propinado el Cristobita.

F: *Los títeres, como yo, no somos personas, pero el texto de Guillén donde aparezco propone que «son como las personas», lo que en operación matemática tendríamos, por carácter recíproco, que las personas —al menos algunas— son como los títeres. La historia cubana del títere, pues cada pueblo se regala la historia que necesita, ha recurrido con mayor o menor fortuna a los recursos expresivos de la figura animada para, a partir de aristas tan caras al titerismo como pueden ser la ironía, la burla grotesca o la sátira mordaz, dar respuesta a problemáticas de la sociedad. Vicente Revuelta nos recuerda el programa televisivo Los títeres criollos, donde él mismo animaba los muñecos que representaban a los personajes de Grau, Batista, Chibás...*

A: Un medio de comunicación tan abarcador como el televisivo no será negado por los teatreros del retablo ni por los seres que lo pueblan. Los títeres han incursionado una y otra vez en la pequeña pantalla. El Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, creado con la ternura de la escritora Dora Alonso y la maestría titiritera de Pepe Camejo, debe su

arraigada trascendencia y popularidad, en gran medida, al programa Aventuras de Pelusín, que transmitía a inicios de la década del sesenta el canal seis de la televisión. Gran parte del talento artístico que daba vida a los títeres de ese programa formaban la membresía del colectivo Guiñol Nacional de Cuba convertido, el 14 de marzo de 1963, en el Teatro Nacional de Guiñol. Los años que siguieron marcaron para la compañía la búsqueda afanosa, la investigación histórica, los «tientos y diferencias» del hacer títeres en el panorama insular, luego del triunfo revolucionario, renovado e iluminado de creatividades.

F: *Sahímell, cuéntanos sobre tu experiencia con la puesta en escena de la obra de Guillén, en la que soy protagonista, o mejor, primo burattini absoluto, luego de trabajos anteriores dirigidos por Morales como Érase una vez un mundo al revés, Abdala y En el infierno.*

Sahímell: *Floripondito o Los títeres son personas es una puesta del año 1997. Yo tenía para esa fecha más de cinco años de experiencia artística en el teatro de títeres bajo la tutela del maese Morales y Floripondito... era la novena obra donde actuaba con muñecos. Con Mandy siempre he tenido una experiencia ascendente. En Érase una vez un mundo al revés habíamos trabajado con elementos sonoros producidos a partir de las manos: una tabla percutida con trozos de madera o la propia voz en función de efectos musicales. En Abdala se partió del silencio; sólo la palabra, el texto de Martí, como elemento dramático que, para nosotros, exige la obra.*

Como yo era un poco sordo a la música, Mandy me había conducido por un proceso de culturización musical. En ensayos él utiliza mucho las estructuras musicales para explicarte, de forma paralela, los componentes de la puesta en escena, del diseño, de la actuación. Lo primero que me enseñó fue que en el teatro debe utilizarse la música grabada lo menos posible. Que por encima de toda dificultad se deben explorar y experimentar las calidades de la sonorización en vivo. Me llevaba –íbamos– muchas veces a conciertos sinfónicos, recitales, y me explicaba cada detalle, inclusive en su propia casa, como ejercicio, me ponía a escuchar ciclos completos de

autores de la llamada música clásica de su discoteca o en la emisora CMBF. Todo ello fue ampliando mi capacidad de entender y apreciar, desde un sentido más crítico, la música.

Cuando empezamos a trabajar el *Floripondito...* ya estaba más preparado para afrontar el proyecto almacenado y conservado desde hacía algunos años, en el cual la música sería eje principal al que yo debía integrarme. El compositor Héctor Angulo sería el músico seleccionado para la puesta en escena. Con *Floripondito...* incursioné en otras aristas de la animación. Sin usar mi voz, pues Mandy interpretaba –cantaba– todos los personajes, me desdoblaba en la animación simultánea en función expresiva, dinámica y actoral de la música. Transgredí el concepto del retablo y experimenté otras técnicas en el diseño y realización de los títeres. El piano, como escenario y retablo, permitía que los cinco personajes se animaran a partir de la energía musical que emerge del interior de la caja sonora del instrumento. Vibraciones que permiten a los actuantes expresar una ilusión de movimiento, de articulación y desplazamiento mecánico integrado al sistema, también mecánico, del piano. Acción escénica que nos recuerda los títeres autómatas o teatros mecánicos, con la diferencia sustancial de que en nuestra propuesta el mecanismo que permite la animación es la energía humana.

F: *Háblame sobre las exigencias del director y tu participación, no sólo en la animación de figuras, sino en la realización de las mismas así como los decorados escenográficos.*

S: Armando es muy exigente en todos los sentidos, pero su momento más agudo es al inicio del trabajo de mesa, a la hora de conceptualizar lo que vamos a producir, a comunicar. Él es una persona muy culta, con conocimientos muy diversos sobre el arte. Tiene una biblioteca muy selecta. Por eso para estos encuentros se exige una preparación intelectual muy aguda, a veces fatigosa para mí, pues si no estás conectado a ese nivel, tienes previamente que subir y después conti-

nuar. Cuando esto se ha logrado lo demás es un puro juego donde tienes la libertad de creación. Armas y desarmas y él va guiando o te enseña a guiarte por ti mismo. Sólo pone límites a partir de la correspondencia a lo conceptualizado en principio. En esta segunda etapa se avanza con mucha precisión y agilidad. Casi no existe la dispersión hasta llegar al punto máximo de creación. Si se nos «trabara el paraguas» se deja añejar esa escena por un tiempo prudencial para volverla a retomar más tarde.

En la puesta de *Floripondito o Los títeres son personas* me responsabilicé con la definición y selección de la técnica, su diseño y realización. Títeres que deben mantenerse en pie, aunque su animador le retire la mano que lo sostiene. Se desplazan con un sentido propio que demanda y resuelve la expresividad de los títeres de mesa. Además realicé los decorados escenográficos.

F: *Armando y Sahímell, pareja confesa del «diario que a diario» del títere en Cuba, han conjugado la experiencia soberbia y prepotente del maese con la penetrante y vigorosa energía del pupilo. ¿Cómo surge este dueto?*

A: La colaboración con Sahímell se remonta a 1982 cuando dirigí el estreno de *El pequeño jugador de pelotas*, de Francisco Garzón Céspedes, en el desaparecido grupo Ismaelillo de Boyeros. El diseño escenográfico consistía en unas mutables y articuladas estructuras en cuyos planos se reproducían los distintos lugares donde ocurría la acción: la campiña cubana, un pequeño caserío rural, una plaza pueblerina. Las imágenes debían tener la impronta, los trazos, el color de la pintura infantil. Desde sus trece años Sahímell garabateó esas imágenes.

Años más tarde, en diciembre de 1993, el estreno de la pieza del boliviano José Luis Núñez *Érase una vez un mundo al revés*, sería punto culminante de acercamiento y de profunda relación entre ambos. Las discusiones sobre lo específico del arte titiritero, su historia y, en el plano práctico, el diseño y realización de retablos, mecanismos de figuras y la animación de las mismas, marcaron «los trabajos y los días» que, por fortuna, se han prolongado hasta hoy en posteriores empeños como *En el infierno*, del poeta y titiritero argentino

José Pedroni, y *¿Qué hay dentro?*, de Tadeuz Rosewicz, estreno en Cuba del famoso dramaturgo polaco. Trabajos que preparaban la realización conjunta de *Abdala*, de José Martí, *Las aventuras de Punch and Judy*, en la versión de Freddy Artiles, el propio *Floripondito*. Colaboración que se ha extendido con el estreno de *Osobuco Soberbio a la parrilla*, de Roberto Espina.

F: *Nivel de discusión con el director. ¿Qué significa Floripondito... en tu repertorio?*

S: El nivel de discusión es muy simple. Lo que se discute por tercera vez no sirve y por tanto se desecha en busca de otra posibilidad. Muy pocas veces rechazo sus propuestas aun cuando a primera vista no vea claras sus intenciones. Por eso acepté *Floripondito...*, *Abdala*, *¿Qué hay dentro?* y *Érase una vez un mundo al revés*. Sencillamente confío en él. En sentido general existe una estrecha relación entre lo que él exige y yo propongo y viceversa. Los antagonismos se diluyen, creo yo, por la rapidez en que resolvemos los obstáculos.

Floripondito o Los títeres son personas es un título que, de inicio, se correspondía con los intereses y estética de mi proyecto Teatro de Títeres El Trujamán, en tanto rescata la literatura nacional titiritera. Pero lo más importante en este proceso de investigación fue descubrir a otro Guillén. Lo que influyó, lo que motivó al poeta a dedicarle su «gracia» a los títeres y nada menos que en un nivel de seriedad y continuidad de su obra dentro de la farsa. De esta manera Nicolás se integraba a las calidades y cualidades con las que Armando me ha enseñado y exigido trabajar.

F: *La relación de amistad profunda, la admiración por un creador de reconocida trayectoria y la suerte de compartir profundamente «la rueda dentada» de la poética y la praxis del arte titiritero, ¿qué te ha aportado? ¿Qué intuyes como nuevos desafíos artísticos?*

S: Pregunta compleja. Nuestra amistad viene por una gran simpatía que desde niño siento por su personalidad. Cuando en mi casa Armando solía conversar

De dónde son los titiriteros...

CUATRO GUIÑOLES, A LO LARGO DE LA Isla, cumplen en 2002 cuatro décadas, y *tablas* se apresura a reconocerlos desde sus páginas, que con el tiempo se han tornado cada vez más titiriteras. Inaugura este dossier una reseña de Jaime Gómez Triana a propósito del V Taller de Títeres de Matanzas. Gracias a la colaboración de nuestro colega el dramaturgo matancero Ulises Rodríguez Febles, presentamos también las opiniones de los directores de estos grupos que festejaron durante el Taller, sumando al Guiñol de Santiago, que cumplió en 2001. Mario Guerrero, Silvia Domínguez, Allán Alfonso, René Fernández y Rafael Meléndez han respondido a las preguntas: ¿qué significan cuarenta años de vida artística para su colectivo?, y ¿qué momentos son fundamentales en la creación de una

identidad estética? La prestigiosa titiritera Xiomara Palacio y el actor y director matancero Rubén Darío Salazar, ofrecen a petición de *tablas* sus opiniones, respectivamente, sobre los montajes *Las bodas del Ratón Pirulero* (Pinar del Río) y *Los polluelos* (Santa Clara). Agradecemos a Guasch, diseñador del Guiñol de Santiago de Cuba —grupo elogiado por nuestra revista en la última entrega de 2001—, sus ilustraciones. Sobre los camagüeyanos aparece en la sección de crítica del presente número el texto «Los ibeyis andan por Camagüey», del maestro Freddy Artiles. Concluye este dossier con una crónica de Carmen Sotolongo que recoge los hitos del Guiñol de Santa Clara. La sección «Entretelones» ofrece la memoria gráfica del grupo Papalote.

De viaje a la isla del títere

A Freddy Artiles, que me regaló un mapa.
A Ulises Rodríguez, el mejor guía.
A René y Mercedes,
sin cuya permanencia nada sería posible.

RECORRO EN COMPAÑÍA DE FREDDY

Artiles una céntrica calle matancera, de repente ante nosotros cruza un grupo de niños armados con títeres bocones y de varillas. Algo así —comenta Freddy— puede ser visto únicamente en esta ciudad. De inmediato pienso en René Fernández, Albio Paz, Zenén Calero, Rubén Darío y tantos otros, e imagino una puesta titiritera. En un hermoso *retablo* un *papalote* vuela ligero. Tras él, los árboles avanzan mostrando el transcurrir de *las estaciones* —el espacio se transforma y el tiempo no se detiene. Un infante *mirón* sonríe frente a la escena y crece sin dejar de ser un niño. Comprendí entonces por qué tiene Matanzas un Taller Internacional de Teatro de Títeres.

Bajo la custodia de Obatalá —diosa «de la cabeza, los pensamientos y los sueños»— y dedicado a festejar el cuarenta aniversario de los Guiñoles de Santiago de Cuba, Camagüey, Santa Clara, Pinar del Río (Caballito

Jaime Gómez Triana

Blanco) y Matanzas (Papalote), se celebró en esta ciudad, entre el primero y el diez de abril, el V Taller Internacional de Teatro de Títeres, auspiciado por Papalote y el Consejo de las Artes Escénicas en la provincia, con la participación de titiriteros de Bolivia, Venezuela, Colombia, México, España y Portugal. Catorce grupos cubanos y siete extranjeros ofrecieron al público un amplísimo panorama del quehacer titiritero contemporáneo.

Presentaciones en salas, escuelas, comunidades y al aire libre se realizaron a la par de los talleres de creación, verdadero plato fuerte de la cita, en los que importantes maestros condujeron a los más jóvenes a través de las diversas disciplinas que coexisten dentro del universo del títere. Como ya es costumbre, los cubanos René Fernández, Zenén Calero y Freddy Artiles abordaron, respectivamente, la puesta en escena, el diseño y la dramaturgia. Invitados este año estuvieron, además, el español Víctor Biau del Teatro Arbolé, quien trabajó un taller de máscaras, y el boliviano Fernando Méndez, que impartió a niños y jóvenes otro sobre títeres y narrativa.

Pero más allá de los talleres, que mantuvieron en constante ajeteo durante los diez días del encuentro a



ILUSTRACIONES: GUASCH

la inmensa mayoría de los participantes, estuvieron las puestas, que ocuparon las sesiones de la tarde y la noche. De España llegó, una vez más, el Teatro Arbolé, colectivo de gran calidad, cuya presencia reiterada en el Taller habla de la importancia del mismo en el contexto iberoamericano. Arbolé presentó dos piezas de cachiporra con retablo tradicional en las que el simpático Pelegrín hizo de las suyas arrancando las carcajadas del público. Iñaqi Juárez mostró su versión de *La calle de los fantasmas* y disertó luego sobre esa modalidad de raigambre popular que es la cachiporra. Su colega Pablo Girón presentó, por su parte, *El ladrón de sandías*. Ambas puestas fueron testimonio de la destreza en la animación de estos artífices y de la innegable capacidad comunicativa de estas obras.

También de España llegaron los integrantes del grupo Títeres Cascanueces, del cubano radicado en ese país Lázaro Duyos, quien mostró su versión de *La calle...* de Villafañe, sin duda una de las obras titiriteras más representada de todos los tiempos.

Un país ampliamente representado en el taller fue México, con tres grupos. Los Guiñoleros de la UAS estrenaron *Don Quijote del Humaya*, una versión del cubano Freddy Artilles del original cervantino que, desde la más absoluta síntesis, nos devuelve en trazos titiriteros las múltiples hazañas del famoso caballero andante. Con dirección de Fernando Mejías, esta puesta contó además con los diseños de Zenén Calero.

Otro de los grupos mexicanos asistentes fue el contundente Baúl Teatro con su espectáculo *Mujeres*. Concebida para un público adulto y no centrada en la palabra, la puesta, con dirección e intepetación de Elvia Mante y César Tavera, aborda la problemática femenina a partir de la articulación de siete historias cortas mediante el empleo de diversas técnicas de anima-

ción. De *Mujeres* es imprescindible destacar el diseño y la realización de los muñecos a cargo de Carlos Bocanegra Cedillo y la agudeza con que el espectáculo profundiza desde los estrictamente visual, explotando al máximo las posibilidades del muñeco.

De México también, los jóvenes Mayra Almezcuca y Alejandro López, del grupo Delta Teatro, impresionaron al auditorio con su espectáculo de sombras *Sones de venado*. La puesta, en línea con una tradición que en ese país han defendido grupos como Teatro Mito y Palo de Lluvia, sintetiza toda la historia mexicana en una sucesión de infinitas cacerías que encontró peculiar basamento en el estudio y rescritura escénica de los petroglifos elaborados por antiguas comunidades autóctonas. Con una excelente banda sonora, única apoyatura de las imágenes, la pieza evocaba con extrema sencillez la catástrofe actual de un mundo globalizado que constantemente olvida sus orígenes.

Gran aceptación tuvo también el espectáculo *Variaciones de marionetas alrededor de la música*, de Manuel Costa Dias, fundador del grupo de investigación de las formas animadas Trulé, de Portugal. Puesta de un enorme dinamismo, *Variaciones...* ofreció al público imágenes de una extraordinaria belleza y sensibilidad a partir de la combinación de múltiples técnicas de animación. Con innegable dominio de su oficio, Costa hizo aparecer ante nosotros desde una bailarina árabe (marioneta) hasta un hermoso y tierno gatico (títere digital), pasando por Louis Armstrong y Tina Turner, dos muñecos que el titiritero arma ante nuestros ojos y que alcanzan alto grado de verosimilitud.

El otro grupo extranjero presente fue el proyecto colombiano Casa Arte Taller, que presentó el espectáculo *Dos mujeres unidas por el viento y la palabra*.



Amplia fue, por su parte, la muestra nacional. Junto a los grupos homenajeados, que presentaron sus puestas más recientes, el encuentro contó con la presencia de los más importantes colectivos de la Isla. El matancero Teatro de las Estaciones que dirige Rubén Darío Salazar, ofreció una extensa muestra de su repertorio, en la que hay que destacar la ya mítica puesta de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, y las recientes *Pelusín y los pájaros* y *En un retablo viejo*, esta última una muy hermosa evocación del trabajo de los hermanos Camejo, y Pepe Carril, maestros fundadores de la tradición titiritera cubana, que con dramaturgia de Norge Espinosa mezcla las voces grabadas de estos artífices imprescindibles de nuestra cultura y algunos otros cola-

boradores suyos, con una imagen fiel y renovada al mismo tiempo de los conocidos muñecos Libélula y Mascuello. Teatro de las Estaciones, junto al Centro Promotor de la Imagen del Títere Galería El Retablo, que dirige el diseñador Zenén Calero, inauguró las exposiciones «Jardín de marionetas» en homenaje a la creadora María Antonia Fariñas, con un enorme grupo de sus muñecos atesorados por su alumno el marionetista Carlos González, y «Yo soy Pelusín del Monte», que muestra el desarrollo de la imagen del Títere Nacional de Cuba desde su creación hasta el presente.

También estuvieron el Mirón Cubano con el espectáculo *Juan Candela*, despliegue de colorido con dirección de Albio Paz, a partir del universo narrativo de

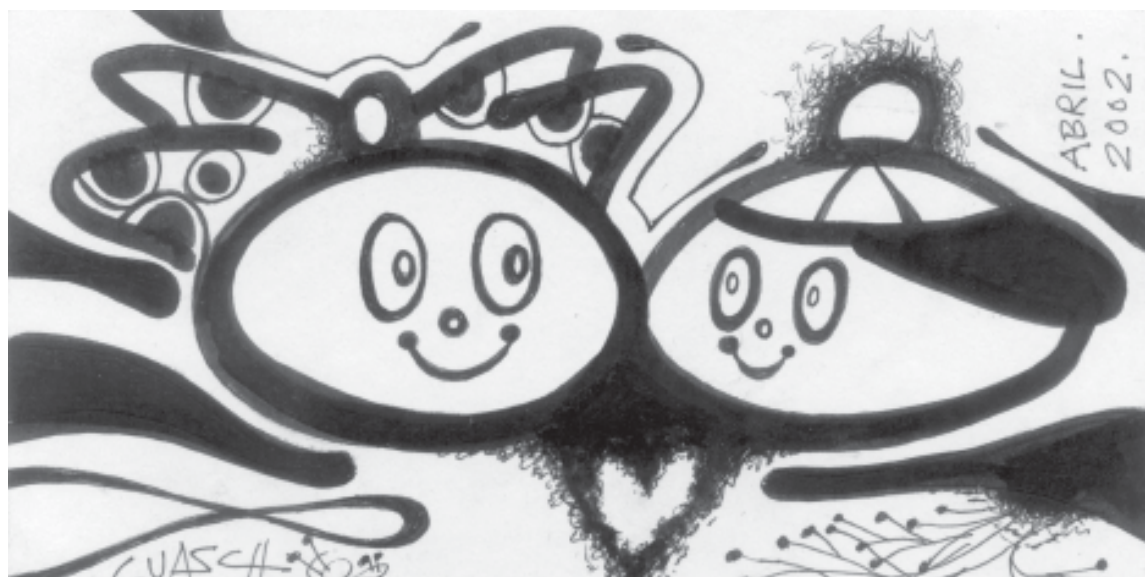


Onelio Jorge Cardoso; el Guiñol de Holguín con *La calle de los fantasmas*, un excelente trabajo del director Miguel Santiesteban, con títeres de piso y luz negra; el grupo Pálpito que dirige Ariel Bouza, con *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*, una muy simpática versión de la obra de Abelardo Estorino, que pone fin a la trilogía bufa iniciada con *Sácame del apuro*; el grupo La Estrella Azul que estrenó en este V Taller la obra de Luis M. Claise, *Churrinche contra el fantasma*, con dirección de Grettel Roche, en la que Luis Enrique Chacón regresa al trabajo con títeres de guantes y retablo tradicional que tan bien domina; el Teatro Viajero, que bajo la dirección de Carmela Núñez presentó *De cómo el burrito Bebito y la burrita Timotea hum, hum, hum...*; El Trujamán con el espectáculo para adultos *Osobuco Soberbio a la parrilla*, bajo la dirección de Armando Morales, puso de manifiesto una vez más la maestría del titiritero Sahímell Cordero en la animación de muñecos y su ya probado talento en el diseño y la realización de las figuras. Para adultos también Pupalote presentó *Ensayando a Molière*, una versión de *Las preciosas ridículas* con dirección de René Fernández Santana, puesta de actores que se integra a la línea de experimentación con objetos cotidianos que ha desarrollado este talentoso creador. El titiritero Adalett Pérez Pupo, por su parte, mostró en los más diversos espacios de la ciudad su *Mayito el de la mula cuenta el cuento de Tinta y Carnicero* y el show de la cotorrita Alegría.

El V Taller de Teatro de Títeres desarrolló, además, un encuentro teórico que durante tres días propi-

ció la reflexión y el debate a partir de la lectura de un grupo de ensayos y testimonios. El primer día fue dedicado al cuarenta aniversario de los guiñoles homenajeados; el segundo a Pelusín del Monte, títere nacional; mientras el tercero propuso una mirada al pasado y al futuro del títere en Cuba con el panel «Los títeres entre dos tiempos». Especial interés despertó dentro del encuentro el estreno de tres excelentes documentales de la realizadora Ana Valdés Portillo, con los cuales la Galería El Retablo inicia, conjuntamente con la televisión matancera, la producción de trabajos audiovisuales en torno al universo de los muñecos. Se produjo asimismo la presentación de un grupo de textos y revistas, entre los cuales hay que destacar las memorias del titiritero argentino Héctor Di Mauro, editadas por Arbolé, la antología *Tintín Pirulero*, elaborada por Rubén Darío Salazar, con obras para niños de autores matanceros, y el libro *El gran festín* que reúne tres obras del dramaturgo y director René Fernández Santana.

De este modo el Taller hizo patente, a través de la articulación de la praxis escénica, la pedagogía y la reflexión teórica, su coherencia y organicidad dentro del sistema de eventos de las artes escénicas de nuestro país. Constituye este, sin duda, un espacio de aprendizaje único en el cual, alejado de la poco fértil tensión competitiva y a la luz de una muy sana confrontación, nuestro movimiento titiritero puede repensarse mientras público y participantes agradecen «la bendita circunstancia del títere por todas partes».



Los directores comentan

Mario Guerrero

Director del Guiñol de Camagüey

IMAGÍNA TE LO QUE PUEDEN SIGNIFICAR

cuarenta años para un colectivo teatral. Aunque yo entro muy joven, en 1968, esta celebración recuerda mis primeros montajes y la formación del colectivo. Las jornadas de entrenamiento con los actores y de enseñanza de las más variadas técnicas. Los diferentes compañeros que han pasado por el grupo y se han formado como actores, directores. Cuatro décadas significa recordar épocas de mucho trabajo, de intenso trabajo, de conjugar casi todas las artes, preparando a los actores de manera integral para la música, la danza y la construcción de los títeres, aspecto de suma importancia para su formación y desarrollo. Cuatro décadas es recordar los diversos montajes del colectivo, los compañeros que trabajaron con nosotros y ya no están.

Creo que cada director tiene su forma, su método, su escuela, su sello que lo identifica. Siempre me interesó mantener el Guiñol de Camagüey con un sello

distintivo que fuera hacer de los títeres un espectáculo grande, que no se quedara en el pequeño formato porque yo pienso que la fantasía, los sueños, la imaginación, el color, no tienen nada que ver con que falte un pedazo de tela, un clavo. Pienso que con recursos mínimos se puede hacer un espectáculo de gran belleza. No renunciaré a eso. El colectivo siempre mantuvo esta unión, esta línea. En estas cuatro décadas hemos tenido espectáculos que han ayudado a conformar una identidad en el colectivo. Hablo de *El pollito Pito* que utilizó una técnica muy novedosa, que fue un espectáculo muy lindo. Hablo de *El patito feo*, *Los dos ruiseñores*, *Canto por el amor*, *Ikú* y *Eleggua*, *Cuando vuelan las mariposas*... A mí no me interesa el método, ni el sello, ni el estilo de los demás colectivos, a mí lo que me interesa es que hagan teatro, que utilicen al títere de verdad, no como pretexto, no para comer, sino para darle vida al arte que se merece el títere.



Las bodas de Caballito Blanco

Xiomara Palacio

CABALLITO BLANCO, DE PINAR DEL RÍO, fue uno de los grupos asesorados por los hermanos Camejo en 1962, antes de fundar el Teatro Nacional de Guiñol. Mantuvo este colectivo una calidad estable hasta la década del sesenta, cuando se escindió y dio paso a tres proyectos, lo cual hizo que perdieran su repertorio y los actores se esparcieran. Ahora, dirigido por Silvia Domínguez y después de muchos años de silencio, ha incorporado a jóvenes talentosos y se han presentado en el Titerecentro de Santa Clara con

Los ibeyis, y en Matanzas con *Las bodas del Ratón Pirulero*, de Pepe Carril, bajo la dirección de Evelyn Gómez y con diseños de Conrado Padrón —el mismo que los realizara en 1962. La obra cuenta las peripecias de un matrimonio de ratones que busca el mejor marido para su hija, hasta llegar a la conclusión de que debe mantenerse con el novio que tiene. Una obra graciosa y sencilla, con soplos juveniles que el grupo saca a la luz después de cuarenta años sólo «para homenajear a los pioneros del títere en Cuba».



Silvia Domínguez

Directora de Caballito Blanco
(antiguo Guiñol de Pinar del Río)

HAN SIDO MOMENTOS DE SACRIFICIO, de trabajo, de esperanzas, de labor artística ininterrumpida, a pesar de las crisis y dificultades que hemos tenido en algunos momentos de nuestra trayectoria como colectivo. Han sido cuatro hermosas décadas de continuas búsquedas de una línea de trabajo, de intereses y definiciones artísticas, con etapas de inestabilidad en que algunos directores abandonaron el colectivo y formaron otros proyectos: eso jamás tronchó la trayectoria del grupo. Hoy, cuando celebramos los cuarenta años de creados, contamos con jóvenes a quienes les interesa y aman el teatro, con los cuales rompimos el impasse al montar una obra de 1962, *Las bodas del Ratón Pirulero*, un homenaje de las nuevas generaciones de titiriteros a nosotros los más viejos, tratando de ser fieles a aquel montaje, incluso en el diseño. Preservar la memoria del grupo durante este período ha sido difícil, pero hemos hecho un trabajo investigativo, homenaje digno para la celebración, que

creo servirá a las futuras generaciones como testimonio de épocas anteriores, de estos cuarenta años de teatro para niños y de títeres en Pinar del Río.

Nosotros siempre tuvimos intereses muy definidos: nos interesaba la actuación con títeres, la actuación en vivo, y la actuación con máscaras, o sea, todas las manifestaciones de teatro para niños. Pero realmente las puestas en escena con que definimos nuestros intereses fueron *El caballo de hierro*, *El cangrejito volador* y *El caballito blanco*, donde se mezclan la actuación en vivo con el trabajo con muñecos. A partir de esos momentos ha sido una constante la combinación. Debo destacar por su importancia histórica y estética dentro del grupo, la puesta de *El caballito blanco*, de Onelio Jorge Cardoso, en la década del ochenta, que nos dio una línea de trabajo en cuanto a definiciones e intereses artísticos, motivo por el cual asumimos este nombre para nuestra agrupación. *El caballito blanco* ayudó a marcar la identidad del colectivo.

Allán Alfonso Linares

Director artístico del Guiñol de Santa Clara

ESTOS CUARENTA AÑOS HAN SIGNIFICADO etapas muy hermosas, porque han sido para algunos la vida misma; una vida de intensa labor dedicada al arte de los títeres, lo que ha significado aprender a actuar, a diseñar y construir los muñecos, a dirigir y a formar a muchos jóvenes que aunque no están ya en el colectivo, siguen trabajando y amando al títere. Ha sido llevar este arte a provincias donde no existía esta manifestación, mantener un grupo, una sala, consolidar un prestigio en la escena nacional. Ha sido de alguna manera sentar las bases del presente y futuro del teatro cubano.

Yo puedo decir que cada década tuvo momentos significativos. La del comienzo, en los años sesenta, fue muy hermosa: nos encontramos los fundadores del grupo con los hermanos Camejo y Pepe Carril, seres maravillosos que nos guiaron, que nos abrieron el camino, que nos entregaron la semillita y nos enseñaron que existía un teatro de títeres. Después, en la etapa

del setenta, hubo encuentros teatrales en los que el grupo tuvo importantes resultados que sirvieron para una consolidación de su identidad. En la década del ochenta hicimos espectáculos de mayor envergadura y teníamos una sala, lo cual es muy importante para un colectivo. Los noventa se caracterizaron porque obtuvimos resultados en importantes eventos que habían desaparecido: en el 96, con *El caballito enano*; en el 98, con *El porrón maravilloso*. Nuestro colectivo se ha caracterizado por hacer títeres planos, de guante, de varilla, de piso, y otras técnicas en las que estamos indagando, porque siempre hay que combinar, buscar. Nos hemos dedicado a explotar el teatro de títeres, sus infinitas posibilidades, aunque nos podemos catalogar como un grupo tradicional donde utilizamos el retablo o no a la vista del público. Una agrupación donde el títere siempre ha tenido más presencia que los actores, donde los actores están en función de los títeres.

Polluelos en el corazón

SEGURAMENTE LOS POLLUELOS, EL tierno espectáculo de títeres del Guiñol de Santa Clara, no califica como una de sus más importantes producciones. Pienso en el encanto del texto *El caballito enano*, de Dora Alonso, o en los avatares del personaje Ochún, de *Okán Deniyé*, escrita por Yulki Cary, o en la interesante temática de *El porrón maravilloso*, de Rogelio Castillo. Pero hay algo en el cuento de Boris Aprilov, dirigido por el maestro Allán Alfonso, que continúa las búsquedas en la animación que caracterizan a este colectivo escénico. La fábula de los animales en el patio doméstico bien puede aplicarse al mundo de los humanos, aderezada con música guajira, colores llamativos y eficacia actoral. En verdad la anécdota es muy simple, tanto como los juegos infantiles, pero en ambos casos está la esencia de un pensamiento claro y transparente, donde lo criollo y lo universal se funden para ofrecer una puesta en escena digna, algo que no

Rubén Darío Salazar

siempre saben mantener las agrupaciones teatrales. Entonces, ¿qué importa la ubicación de *Los polluelos* en el contexto histórico del Guiñol del centro de la isla?, si cuando se enciende la luz negra, la fosforescencia de los muñecos nos transporta a la dimensión de los sueños, las cabezas de las figuras viajan de un lado al otro del cuerpo del personaje en movimiento mágico, y el público agradece el trabajo de un grupo que se ha hecho clásico sin perder lozanía, que ha instituido una tradición sin renunciar a lo experimental, siempre con el pensamiento firme, buscando incansablemente esa luz que sólo se aloja en el corazón de los niños.



René Fernández

Director de Papalote (antiguo Guiñol de Matanzas)

UNA GRAN FIESTA, UNA GRAN ALEGRÍA.

Siempre hemos confiado y creído en los títeres. Hemos modelado este arte espontáneo de manera diferente y artesanal. Hemos tomado esta profesión con seriedad conceptual y profundidad creadora. Hemos contribuido a deslumbrar y educar a varias generaciones de pequeños y grandes espectadores. En estas cuatro décadas existen dos reflexivos hechos: la maravillosa fantasía de los continuadores, y la monumental acción de los orígenes. Siempre estos momentos señalando la vida, trayectoria, desarrollo y actualidad de nuestro retablo. En los comienzos, las manos, la tradición, lo clásico; luego lo experimental, las innovaciones y el descubrimiento de la animación en cada rincón de nuestra anatomía. Hoy Papalote, antes Guiñol de Matanzas, es un poco todo esto, cultura del sentimiento, memoria artística y técnica de su

pedagogía, y sobre todas las cosas, la identidad de los componentes humanos de esta obra.

Todo es importante cuando lo observamos sin inmediatez. El arte del títere no es inmutable, se vivifica en lo cotidiano. En la memoria de Papalote cada llegada, cada partida, los conflictos, las contradicciones, son historia, así como los aportes, experiencias, se relacionan con el enriquecimiento de nuestra creación artística. Identidad, ética, estética, imagen, poética. Cada década tiene su riqueza particular en la vida artística y técnica de Papalote. Recuerdo el nacimiento de este colectivo en 1962... pero nos fue más duro el desempolvar y reciclar muchos otros años de caminos y encrucijadas, hasta llegar llenos de esperanza al 2002. La estética de Papalote se ha tejido orgánicamente en el juego del tiempo y la existencia.



Rafael Meléndez

Director del Guiñol de Santiago de Cuba

CUATRO DÉCADAS RESUMEN LA

historia de un colectivo que ha dedicado su existencia a un hermoso trabajo de creación artística en las que ha obtenido un rigor de trabajo, una estética, una ideología, una manera de hacer, que le ha dado una identidad propia.

Pienso que la primera década fue determinante porque formó al colectivo, con la importante presencia de los Camejo, a quienes llevamos en nuestros corazones y nunca vamos a olvidar. Es una etapa que se llega a consolidar con montajes muy claros de la manera en que nosotros hacemos el títere. Etapa en que se hicieron *Pelusín*, *La Cenicienta*, *Pinocho*... Después de la desastrosa década del setenta sucede una primera etapa de los ochenta en que montamos la obra *Martiana*. En un segundo período, el grupo comienza a despuntar con obras de carácter folclórico, de la cultura santiaguera, *El carnaval*, *Papobo*, *Los chichiricú de la charca*, montajes que obtuvieron diversos premios a nivel nacional. *Papobo* marcó nuestro estilo de trabajo, nos permitió darnos a conocer en el extranjero. Pienso que en esta última década el grupo viene buscando otras motivaciones, otras maneras de hacer. Una definición estética que ha particularizado y particulariza al colectivo es el trabajar con diferentes técnicas y tipos de muñecos, con lo musical, con una poética particular que asume nuevas formas.



Una hora especial para el recuento

Carmen Sotolongo Valiño

UN ANIVERSARIO «REDONDO» ES siempre motivo de homenajes, pero lo es plenamente cuando existen poderosas razones para ello, independientemente de la cuenta de los años. El Guiñol de Santa Clara es uno de los más importantes enclaves de la animación titiritera en Cuba; la permanencia de sus fundadores y su inquebrantable vocación pedagógica, han hecho de él una reconocida escuela del arte escénico con muñecos, dotada además de definidos principios éticos en la labor profesional. Con una estética propia, formada en la decantación de varias décadas de aprendizaje y madurez creadora, caracterizan a este conjunto artístico la perfección alcanzada en la relación actor-títere, la entrega total a su público infantil y la vocación de servicio a la comunidad.

El Guiñol se constituyó el 25 de mayo de 1962. En la antigua provincia de Las Villas no se contaba con ningún precedente que sirviera de escuela. Este propio mes el Consejo Provincial de Cultura convocó en la ciudad a un cursillo que impartieron Pepe y Carucha Camejo y Pepe Carril. Se crea un grupo con seis plazas¹ y se abre así su período de formación con una dirección colectiva y la apropiación de las técnicas tradicionales del teatro de figuras. De estos años data una de las concepciones más arraigadas en este conjunto artístico: la importancia de la participación del actor en la construcción de su muñeco, en la búsqueda de mecanismos que perfeccionen su movimiento para lograr la limpieza de la expresión gestual, requisito indispensable para una buena manipulación y una actuación de calidad. Es por eso que aún hoy, en la fase inicial de un proceso de

montaje, puede verse a todos alternar animadamente los ensayos con las sesiones de taller.

La superación profesional era, por una parte, autodidacta y empírica, pero por otra, se mantienen visitas sistemáticas al Guiñol Nacional y el intercambio con Irma de la Vega, la directora del Teatro de la Universidad Central de Las Villas. A través de Irma traban relación con Laura Bolaños, periodista mexicana vinculada al teatro, quien sería directora del grupo entre 1964 y 1965. Su labor aportó una concepción de conjunto del espectáculo, una visión más integradora del diseño y la música, y una organización más profesional. Por entonces se presentaron en el Primer Encuentro-Seminario de Titiriteros en el Guiñol Nacional, con una puesta que utilizaba por primera vez en un grupo de provincias el títere de varilla.

Por entonces, el grupo ofrecía funciones en el Teatro La Caridad los sábados a las 5 p.m. El domingo salía de gira por la provincia, principalmente a zonas apartadas del Escambray. En la ciudad, llevaban su actuación a hospitales, escuelas, círculos sociales obreros, bibliotecas, círculos infantiles, etc. A partir de 1965 Iván Jiménez asumirá la dirección general, y en 1970 ya logran enfrentar felizmente el reto de mantener una programación estable en su sede de la calle Tristán, con tres funciones los fines de semana, y sin abandonar sus giras por las montañas ni por las referidas instituciones comunitarias.

En 1966 el colectivo se somete a prueba con su participación en el Primer Festival de Teatro Infantil y de la Juventud y recibe varios premios de importancia



que contribuyen a darle el impulso tan necesario en estos comienzos; en el Segundo Encuentro de Teatro Infantil –Topes de Collantes, 1972– lo hace con *Saltarín*, de Dora Alonso, «un atrayente y simple montaje de teatro rural»; en esta ocasión también fue elogiado el dinamismo de los actores.² En el III Encuentro de Teatro Infantil –Parque Lenin, 1975– el grupo presenta *La caperucita roja*, dirigido por Iván Jiménez. Este espectáculo es representativo de una de las líneas características del repertorio de este conjunto artístico: la fusión de los clásicos infantiles y del folclor universal con los valores propios de nuestra tradición cultural.³

Los animalitos y los bandoleros, de Jerenya Horak, dirigida por Olga Jiménez, fue la pieza escogida para el IV Encuentro de Teatro Infantil, de 1976, donde recibió primeras menciones a la musicalización –punto guajiro para piano y percusión–, al diseño escenográfico y a la actuación protagónica femenina. Luego comenzaron el montaje de *El Gulliver de los muñecos*, de los checos Josef Pehr y Leo Spacil, con el cual participaron en el VI Festival de Teatro para Niños, en 1979. El espectáculo fue calificado como muestra de gran teatro de brigada, y mereció, además, los siguientes comentarios: «éxito rotundo, (...) ejemplo de producción coherente y finamente elaborada en versión y dirección de Allán Alfonso».⁴

En 1980 el grupo acomete el montaje de *A las armas, valientes*, obra de la autoría de Roberto Orihuela. Al comentar los resultados del espectáculo, la crítica reconoció al grupo como uno «de los más importantes que posee el país, por su alto grado de profesionalismo y su potencia creadora».⁵

Otra puesta destacada fue *El ciclón de Güinía*, obra del villaclareño Rogelio Castillo, dirigida por Iván Jiménez. Llevada en 1985 al IX Festival de Teatro para

Niños, provocó merecidos elogios por su amenidad y valor educativo.⁶

El interés por experimentar técnicas novedosas propicia en 1986 un intercambio con el prestigioso director Mario Guerrero. Con él trabajan títeres de piso, capaces de incorporar los bailes folclóricos de origen afro presentes en el montaje de *La pelota*, una versión de *La pelota de oro*, de los hermanos Grimm. También los títeres digitales de mesa en *Tango y manos*, esta última con la técnica de la cámara y luz negra.

De 1986 data el primer estreno de *Los polluelos*, sobre la obra del búlgaro Boris Aprilov, adaptada y dirigida por Allán Alfonso, cuyos grandes muñecos parlantes se manipulan a la vista del público; cubaniza la obra una verdadera antología de música campesina, con tonadas que comentan las diferentes situaciones en que se encuentran los personajes.

En 1987 se determina la necesidad del cierre del teatro porque presentaba condiciones de franco deterioro. Comienza una etapa itinerante que duraría más de diez años; el grupo se refugia en locales sin condiciones adecuadas de los cuales además tiene que mudarse con frecuencia.

Ya se venía montando *La bicicleta azul*, de Ramón Silverio, bajo la dirección artística de Iván Jiménez. Lamentablemente la obra se vio afectada en una cita cienfueguera por problemas técnicos –una deficiente operación de luces–, pero tropiezo aparte, es indiscutible que esta obra constituyó para el grupo la entrada a la definitiva madurez artística. *La bicicleta azul*, que se ha mantenido hasta hoy en el repertorio activo, es una compleja imagen teatral de gran formato donde se funden la sabiduría acumulada en la construcción y manipulación de títeres, la decantación de los recursos actorales y la frescura del libreto original. El con-

flicto, desatado por la mentira de un niño entre sus compañeros de aula, hace que la acción progrese a través de planos donde lo lúdrico, lo onírico y lo simbólico desempeñan un rol predominante. Los personajes emergen del mundo campesino y de nuestro folclor y están realizados en la técnica básica del títere de varilla combinada con marotes y guantes, con mecanismos modificados, adaptados por el grupo en consonancia con las necesidades expresivas de estos personajes. No se rehuye lo espectacular: el güije del sueño, manipulado por cuatro actores, o la bicicleta elevándose sobre el archipiélago cubano gracias a los efectos de luz negra. El excelente diseño de Derubín Jácome mantiene estrecha unidad con la técnica y subraya las claves de los planos donde transcurre la acción, haciendo olvidar el retablo que «desaparece» tras su fantasmiosa inventiva.

Este fue el año también de la gira de once días por Nicaragua, donde representaron a Cuba en las actividades por el Día Internacional del Teatro. Actuaron en dieciséis funciones con más de tres mil trescientos espectadores, tanto en lugares céntricos como en zonas de la periferia y centros hospitalarios.

En un esfuerzo accidentado, afectado por el peregrinar constante de local en local, comienza Iván Jiménez los ensayos de *Okán Deniyé*, de Yulki Cary, en 1989. El resultado fue el espectáculo de mayor formato que ha montado este colectivo. El libreto se basa en una leyenda yoruba y la puesta fue literal, con una relación tradicional texto-representación. Los peligros de una puesta en escena ilustrativa son sorteados por la búsqueda de un lenguaje innovador en los factores que concretizan la imagen teatral; entre ellos se destacó el diseño de escenografía, vestuario, luces y muñecos que Orlando Rivera concibió en un intercambio estrecho con el director, y que se inspiraba en la escultura africana, sobre todo en las máscaras rituales, y su brillante conjunción con la técnica empleada, mezcla de títeres de piso y mimado con articulación del cuello. No se utilizaba retablo, el muñeco, de tamaño natural en el caso de los personajes humanos, permitía la incorporación del baile. Los animales del monte eran enormes, manipulados por varios actores; sus apariciones y desplazamientos, realizados por la música en vivo, impregnaban la obra de auténtico dramatismo. Fue llevada al XI Festival de 1990, y obtuvo el premio de diseño y la primera mención a la actuación femenina de Elba Gómez.

El grupo viajó a Polonia en junio de 1990, al XIV Festival Mundial de Marionetas de Bielsko-Biala, don-

de obtuvo el quinto lugar entre treinta y siete colectivos.⁷ Al regresar, el actor Adalberto Torrecillas dirige *6½*, un espectáculo musical con escenas bufas de títeres para adultos, con la finalidad de ofrecer giras por los campamentos cañeros. En esta misma línea montarían, en 1997, *El hombre de la gallina*. Allán Alfonso vuelve a la carga en 1991 con un reestreno de *Los polluelos*, pensado para espacios flexibles, ya que el colectivo seguía sin sede.

Se produce después una gira por España, en 1992, con *Okán Deniyé*. Visitaron diecisiete ciudades y ofrecieron treinta representaciones. Esta gira les brindó la ocasión de participar en el festival Titirimundi, en Segovia, sobresaliente encuentro mundial sin carácter competitivo donde asisten cada año una decena de países.⁸ La prensa española siguió este periplo con abundantes reseñas, casi siempre del contenido de la obra, y resaltando el poder de comunicación del grupo con el público.⁹

Ya en 1995 trabajan con *Caballito enano*, de Dora Alonso, estrenada al año siguiente y activa aún en el repertorio, una de las puestas más elogiadas y premiadas, dirigida por Allán Alfonso. El avezado director se basaba esta vez en una versión teatral del cuento hecha por Fernando Sáez, Carmen Pallas y Alberto Anido, que la convertía en una comedia musical; al llevarla a títeres, el colectivo le impregnó toda su experiencia en la construcción de mecanismos que actualizaron las técnicas clásicas, potenciando su expresividad; además, incorporaron las escenas más felices de un montaje de los primeros tiempos reciclándolas y logrando así el asombro y la hilaridad del público. En el Festival Nacional de Camagüey 1996 obtuvo el premio a la mejor puesta en escena, y premio de actuación femenina a Dania García, la cual volvió a obtener este premio en el Caricato donde la puesta en escena alcanzó mención. El éxito de esta obra también contribuyó a que se le otorgara al Guiñol el Premio del Comité Nacional de la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta) este mismo año. La crítica especializada se refirió a la puesta de forma escueta pero elogiosa, aunque señalándole debilidad dramática a la versión.¹⁰

Le siguió el estreno de *El porrón maravilloso*, original de Rogelio Castillo, con la dirección artística de Allán Alfonso. Como el *Caballito enano*, *El porrón...* obtuvo mención de puesta en escena en el Caricato de 1998, pero en el Festival de Camagüey de este mismo año se alzó con los premios Avellaneda de diseño integral (Allán Alfonso), música para teatro infantil

(Adalberto Torrecillas), actuación femenina con títeres (Dania García), puesta en escena, y el Premio Villanueva de la crítica teatral especializada. Y es que, realmente, se trata de una puesta en escena excepcional, que explota al máximo los recursos del muñeco con hilos o marionetas, la primera realizada enteramente con esta técnica que se ha montado en el país.

La inauguración de la sede después de su largo remozamiento tendría lugar el 20 de abril de 1999. Comienza entonces un nuevo período de recuperación del repertorio y de las funciones de sala, o sea, de reconquista de un público habitual, sin renunciar a la labor en otros espacios. La nueva sede se convierte en un sitio de animación sociocultural: de eventos –Titerecentro, mayo de 1999 y de 2001–, recitales, lanzamientos de libros, proyecciones de filmes, conferencias, así como se incrementa la participación del colectivo en espectáculos de calle, lo cual da oportunidad de incursionar en nuevas experiencias creativas.

En el Festival Nacional de Camagüey del año 2000 se otorga al Guiñol de Santa Clara la Placa Avellaneda, así como al director artístico Allán Alfonso, en el orden individual. Se premian así los aportes de este colectivo al Festival de Camagüey y al desarrollo del teatro cubano. En estos titiriteros se cumple la máxima de Jan Bussel, director del Teatro de Títeres Hogarth, de Londres: «Un manipulador de gran categoría es un artista que se encuentra muy raras veces, porque debe ser artista hasta la punta de las uñas.»¹¹

Esta rara virtud distingue al trabajo de este colectivo, y se debe, sencillamente, a sus cuarenta años de

cotidiano aprendizaje, constante ejercicio del talento y apasionada entrega, de todo lo cual cualquier recuento apenas puede darnos una pálida imagen. Estas líneas pretenden rendir homenaje a un colectivo que día tras día, durante décadas, ha venido prestigiando al antiquísimo y universal arte del títere en nuestro país.

Notas

- ¹ De estos fundadores permanecen en el grupo Olga Jiménez, Allán Alfonso e Iván Jiménez, quien se incorporaría unos meses más tarde.
- ² Nati González Freire: «Segundo Encuentro Nacional de Teatro Infantil», en *Bohemia*, 8, 1972, p. 29.
- ³ Cf. Freddy Artiles: «Escena para niños», en *Revolución y Cultura*, 34, junio de 1965, p. 61.
- ⁴ Nati González Freire, en *Bohemia* 18, mayo 4 de 1979, p. 71. Además, cf. Freddy Artiles: «VI Festival de Teatro para Niños», en *Conjunto* 41, jul.-sept. de 1979, pp. 106-107.
- ⁵ Nati González Freire: «A las armas, valientes», en *Bohemia* 9, febrero 29 de 1989, p. 72.
- ⁶ José Manuel Otero: «Noveno Festival de Teatro para Niños: dos grupos en la escena», en *Bohemia* 39, sept. de 1985, p. 21.
- ⁷ Del primero al cuarto se situaron grupos de Bélgica, Checoslovaquia, Polonia y Holanda; detrás quedaron países con fuerte tradición en la especialidad, como la URSS, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.
- ⁸ Aparecen reseña y fotos de Okan Deniyé en *Amigos del teatro*, Diputación Provincial de Segovia, 1992, junto a la de propuestas de grupos de Italia, Inglaterra, Holanda, Alemania, Burgos y Canarias.
- ⁹ *El Comercio*, miércoles 6 de mayo de 1992, p. 31.
- ¹⁰ Cf. Freddy Artiles: «En Camagüey... el teatro», en *tablas* 3/96, pp. 4-5; y Armando Morales: «Alto riesgo para los equívocos titiriteros», en *tablas* 3/96, p. 10.
- ¹¹ Jan Bussel: «L'art du théâtre de marionnettes», en *Marionnettes du monde entier*, Edition Leipzig, 1967, p. 42. Realisé par l'Union Internationale des Marionnettes (UNIMA).



Una ciudad y una Jornada para el teatro callejero

Pedro Morales López

CONCEBIDA COMO VÍA DE INTERCAMBIO

y reflexión entre colectivos que han escogido la calle y otros espacios no convencionales para sus presentaciones artísticas, la Primera Jornada de Teatro Callejero se efectuó en la ciudad de Matanzas del 12 al 16 de enero de 2002. El evento «puso de manifiesto que esta práctica teatral en nuestro país se está extendiendo y sistematizando para dejar de ser, en lo sucesivo, focos muy puntuales de desarrollo.»¹

La Primera Jornada de Teatro Callejero «constituyó un asalto a las calles y plazas matanceras». Tuvo una función inaugural (sábado 12, estreno de *Juan Candela* por El Mirón Cubano); una sesión donde de modo consecutivo se vieron prácticamente todos los espectáculos invitados (domingo 13 en la mañana, Parque de La Libertad); funciones todas las tardes y algunas noches; junto a un pasacalle de clausura, al anochecer del último día. En futuras ediciones del evento, la programación debe permitir que los grupos participantes aprecien mutuamente sus resultados artísticos, aspecto no logrado en esta Jornada.

Igualmente sesionó un espacio teórico que, presidido por Albio Paz en su carácter de promotor y anfitrión del evento, permitió «discutir por primera vez, de conjunto, en torno a la situación actual y las posibles perspectivas de esta práctica escénica en Cuba, sus perfiles estético-artísticos, sus variadas y diferentes apropiaciones y, en especial, las fronteras esenciales que hacen del teatro

callejero y para espacios no convencionales un ejercicio escénico con leyes y regulaciones muy precisas. El diálogo se llevó a cabo sobre la base de la experiencia vivencial, empírica de la mayoría de los creadores allí reunidos. A pesar de una casi total ausencia de la crítica, también las discusiones evidenciaron la carencia teórica y metodológica de la teatrología cubana de hoy ante espectáculos de esta naturaleza.»²

«Más allá de tener su mayor virtud en la respuesta a la convocatoria promovida por El Mirón Cubano y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas, el evento puso de relieve igualmente que la calle –tan cara al cubano como el espacio social más activo en su relación viva con el entorno– no ha sido suficientemente explorada e intervenida de manera eficaz por el teatro, al menos en la última década.»

Es importante diferenciar dos líneas de creación o dos tipos de espectáculo presentes en el evento:

a) El teatro callejero o de calle, que se representa en calles, alamedas, plazas, parques.

b) El teatro para espacios no convencionales: espectáculos de carácter flexible que pueden ser representados en el patio de una escuela, de un museo, de una biblioteca, en una fábrica, en campamentos agrícolas, en determinadas áreas de otras instituciones, y también en calles y plazas.

De distintos modos, el teatro callejero se concibe (se ensaya) para la calle, pensado en «intervenir» (inte-

rrumpir) la dinámica de la calle, ganar la atención del espectador ocasional, del transeúnte, con recursos visualmente sugestivos (también auditivamente) y con un tipo de comunicación más inmediata, tal vez más sensitiva y menos intelectualizante. «Se trata de un quehacer condicionado a la calle como espacio escénico múltiple, amplio, simultáneo, y también a un público muy heterogéneo, cuyo rostro es imposible de perfilar, he ahí su esencial característica.»

«Mucho más presente en el panorama teatral cubano», el teatro para espacios no convencionales puede compartir formas y lenguajes indispensables al teatro callejero, pero no los lleva hasta sus últimas consecuencias. Está a medio camino entre la experiencia de la sala teatral y lo que ocurre en el teatro callejero. No descansa tanto en la intromisión y alteración de la dinámica callejera como en una suerte de pacto o acuerdo preestablecido con un espectador que no será necesariamente tomado por sorpresa.

¿Qué tienen en común ambas vertientes? Quizás la naturaleza de su configuración sonora—grabada o interpretada en vivo—, la función catalizadora, más que comentadora, del sonido musical producido.

¿Qué tienen de diferente? El espacio físico en el teatro para espacios no convencionales suele ser un espacio único y en extensión, esto es, móvil, «con amplios desplazamientos». El tipo de comunicación que propone el teatro para espacios no convencionales es más íntima, más concentrada y unívoca; mientras que en el teatro callejero esa comunicación es menos íntima, más abierta y plurívoca, «interrumpida y zigzagueante». La dramaturgia espectacular del teatro para espacios no convencionales, aunque recree historias diferentes, y aunque recurra al presentador (juglar, cuentero, comentador), es más concatenada. Mientras que la estructura del teatro callejero puede ser más fragmentada. Las unidades temáticas cambian con frecuencia en aras de mantener la atención del espectador. La extensión temporal y el ritmo del espectáculo suelen ser preocupaciones esenciales para el colectivo creador. El entrenamiento del actor en el teatro para espacios no convencionales busca adecuar los recursos expresivos de aquel (cuerpo/voz) para la comunicación en esos contextos distintos de la sala. En el teatro callejero el entrenamiento del actor aspira a tensar todos sus recursos al máximo para agenciarse virtualmente la atención de un espectador ocasional tomado por sorpresa en el espacio calle. Recurre a los zancos, micrófonos inalámbricos, juegos de participación, acciones imitativas, grandes muñecos, con vistas a lograr su pro-

pósito. Por último, los espectadores del teatro para espacios no convencionales pueden ser heterogéneos pero también homogéneos (escolares, trabajadores de un mismo centro). En casi todos los casos, son espectadores que aguardan por la representación; con ellos se ha establecido un acuerdo tácito, han sido «avisados». El público del teatro callejero es esencialmente heterogéneo. Responde a estímulos de convocatoria sensorial, musical, visual. Ese público asume la «fugacidad» de la experiencia.

Aunque esta diferenciación es bastante esquemática, ayuda a evaluar ciertos matices que, en principio, permiten ubicar los espectáculos en una u otra vertiente. De los seis grupos participantes en el evento, trabajan para espacios no convencionales: Garabato (Sancti Spiritus) y Calibán Teatro (Santiago de Cuba). Por otra parte, trabajan para la calle: El Mirón Cubano (Matanzas), la compañía D'Morón Teatro (Ciego de Ávila), Andante (Granma) y Gigantería (Ciudad de la Habana).

Gigantería es un grupo de integración muy diversa, no perteneciente—en términos jurídicos—al sistema cubano de artes escénicas, respaldado por la Oficina del Historiador de Ciudad de la Habana y liderado por un egresado de Teatología, Roberto Salas. Percibo a los miembros de este grupo como una comunidad artística en sí, llenos de inquietudes y vocación de riesgo. Básicamente, son muchachos jóvenes que—con sus zancos, la profusión de colores de su vestuario y su imaginería—escenifican historias nada complejas, tomadas de fábulas literarias y mitos populares. Han producido gran cantidad de espectáculos en apenas dos años de vida artística común. Toman de la cultura popular tradicional referentes de amplia convocatoria como la conga y la rumba, cultivadas hasta ahora sin mayor rigor. Son muy vitales y actúan en el casco histórico de La Habana Vieja, ante cubanos de la zona y sobre todo de turistas extranjeros que, con su aporte al sombrero de los actores, coadyuvan a la sustentabilidad del proyecto.

Laberinto de soledades, de Andante, es un atributo al primer espectáculo del grupo, *Mañana*. Concebido para representarse en la noche, fue programado en horarios diurnos, lo que afectó una eficiente recepción de la obra que, por otra parte, propone un discurso filosófico-conceptual quizás difícil de asimilar en las circunstancias de la calle, si bien recurre a imágenes y recursos plásticos sorprendentes.

D'Morón Teatro lleva poco tiempo cultivando el teatro callejero, y sólo uno de sus actores acumula una experiencia mayor en esa praxis. Pero en general estimula mucho su trabajo. *Cuenta zaqueando* es una propuesta que

cautiva, sobre todo a los niños, por su fantasía y sensualidad, por el nivel de entrega de los actores. Y es también un pequeño alarde de riesgo zanqueril.

Con toda su historia callejera, El Mirón Cubano estrenó aquí *Juan Candela*, un espectáculo homenaje a Onelio Jorge



Juan Candela, El Mirón Cubano

Cardoso, que recrea escénicamente algunos de los más conocidos cuentos de este gran narrador. Aunque el espectáculo debe ganar su propio ritmo con la continuidad de las presentaciones, se trata de una propuesta que sintetiza muy bien los postulados estéticos que sobre el teatro callejero tiene Albio Paz. Desde los puntos de vista plástico y sonoro, *Juan Candela* es fascinante. Tanto el diseño como la música son obras originales. La música lidera el discurso de la obra. El desempeño actoral se cumple eficientemente en el manejo de los muñecos y otros elementos escenográficos. Para mí, esta obra es un canto a la inalienable libertad del hombre, ante todo a la libertad de imaginación.

Calibán Teatro, con un grupo de jóvenes actores talentosos, de reciente incorporación al colectivo luego de culminar un curso preparatorio, inscribió en el evento dos espectáculos: *Hernani de Victor Hugo o El amor es mi verdugo*, versión de la versión hecha por Aquiles Nazoa del *Hernani* de Victor Hugo; y *Jacques Hippolite y su tambor*, poema dramático de Jesús Cos Causse que Calibán ha adaptado a sus medios expresivos. *Hernani* y, adicionalmente, *La bola de luz*, monólogo escrito e interpretado por Santiago Portuondo en lo que puedo catalogar como una clase magistral de actuación, son divertimentos cortos, picarescos, apoyados en las técnicas del teatro de relaciones, muy bien recibidos por los espectadores.

Jacques... es un tributo al percusionista popular cubano, figura anónima a quien tanto debe la cultura nacional; e igualmente un tributo al inmigrante haitiano, el más paupérrimo de todos los inmigrantes llegados al Oriente de Cuba. El espectáculo conmueve al espacializar esos tributos, pero al propio tiempo divierte y ofrece una imagen bien sincrética del Oriente cubano, recreando elementos de la tumba francesa, el vodú, el palo, la santería, la rumba, sin olvidar el legado del teatro de relaciones. La conjunción teatro-danza puede explotarse aún más, y es interesante el carácter popular del espectáculo, que no tiene personajes protagónicos ni secundarios y donde todos los actores cumplen idéntico rol.³

Arlequín cuenta cuentos, del grupo Garabato, es un espectáculo de cuatro actores que, con muñecos, teatralizan cuentos relevantes dentro de la literatura para niños. En la sesión del domingo 13 en el Parque de La Libertad, pude ver la recreación escénica de *El gato con bo-*

tas. En esta obra los actores devienen payasos-juglares que, con total desenfado, cumplen su cometido, si bien la narración debe sintetizarse algo más en su abordaje teatral. Para su representación, el espectáculo reclama la cercanía cómplice del público, cerrar un poco más el área donde se espacializa, tal vez sustituir los títeres digitales empleados por otros de mayores dimensiones o por títeres de guante, así como potenciar los recursos —sobre todo vocales— de los lectores, mediante el correspondiente entrenamiento.

El pasacalle de clausura, desde el Parque René Fraga hasta el Parque de La Libertad por la calle Milanés, al anochecer del 16 de enero, constituyó una apoteosis de alegría popular, zancos, congas y rumbas. Excepto Calibán, que partía a esa hora, todos los grupos invitados tomaron parte en este pasacalle. Y no pocos matanceros disfrutaron del desfile, desde las puertas de sus casas o arrojando en conga, como lo hicieron varios alumnos de la Escuela Provincial de Instructores de Arte. «Con cada rostro que se sumaba al júbilo de la marcha, en cada rincón que los actores intervenían, se iban tomando esas calles y plazas como el más natural y familiar de los espacios.»

Notas

¹ Todos los entrecomillados de frases, oraciones y párrafos, no así de palabras, están tomados de un trabajo inédito de Maité Hernández-Lorenzo, quien también participó en el evento.

² Siguiendo la sugerencia del autor, decidimos mantener las extensas citas del texto de Hernández-Lorenzo insertadas en el cuerpo del trabajo, y no sangradas. (N. del E.)

³ En el número precedente de *tablas*, el colega Roberto Gacio, al reseñar *Jacques Hippolite...*, parte del criterio de que «el estilo de la puesta se adscribe a la modalidad de la narración oral escénica» (p. 77). No coincido con ese punto de vista. La oralidad escénica, que no es exactamente teatro, supone la presencia de un narrador que, ante todo con su voz y su cuerpo, sin mayores artificios escénicos, narra una leyenda, un mito, una fábula, un cuento, generalmente en pasado y en tercera persona, buscando una suerte de comunión viva con el espectador-auditor, una empatía energética y un posible nivel de reflexión a partir de lo narrado-escuchado, de la intensidad con que se produce la comunicación. La puesta en escena de Norah Hamze con Calibán Teatro incluye ciertos elementos de oralidad escénica, conjugados con otros recursos eminentemente teatrales, musicales y danzarios. Para mí, *Jacques Hippolite...* es, en síntesis, la escenificación de un poema dramático.

Siete años Cimarrón

Pedro Pérez Rivero

ENTRE LAS SINGULARIDADES QUE muestra el quehacer teatral capitalino de hoy, una ha llamado mi atención, más allá de lo que pudiera constituir el mero rótulo. Me refiero a la categoría de teatro comunitario. Vista así, en la simple unión de nombre y adjetivo, puede resultar ramplón o cuando menos inexacto el cartelito; surgen entonces algunas interrogantes: ¿acaso todas las propuestas escénicas no atañen a la comunidad, e incluso todas las instituciones culturales no ofrecen un servicio comunitario? ¿O querrá decir eso de comunitario que se trata de agrupaciones surgidas en la comunidad, aficionados al teatro cuyos límites de acción se concretan en determinado espacio territorial?

Un grupo que ostenta, y a mucha honra, el rango de teatro comunitario, me reveló la proyección y el alcance de su nominación. Más que evaluar la trayectoria de ese grupo, me anima ahora la reflexión en torno a cómo se asume la condición comunitaria y los esfuerzos, estrategias e incidencia social que ello implica hasta merecer una estimación que hace de la singularidad un hecho palpable, hermoso en la dualidad de logros e insatisfacciones, pródigo en esperanzas para su destinatario. Ese grupo se llama Teatro Cimarrón, tiene como sede el edificio del viejo cine Edison, en el Cerro. Cuenta con un pequeño equipo artístico-técnico de la escena profesional y muy pronto arribará al séptimo aniversario de su creación.

Debe constar ante todo que si algo sé y puedo volcar aquí, lo debo a las propias acciones del grupo, a su arduo bregar por calles y plazas de un municipio con rasgos identitarios tan fuertes que contrarrestan el lamentable estado físico en que se encuentra. Desde hace tiempo sigo los pasos de Cimarrón en escuelas y

hospitales, acogedores recintos o locales en ruinas, siempre entusiasmado por lo que depara el encuentro de los artistas con su público, a veces fascinado al constatar cuánto significa el grupo para esta gente. Luego, con ganas de corroborar lo aprendido, me senté a conversar con el dramaturgo y poeta Alberto Curbelo, director y fundador de Teatro Cimarrón.

Aunque le evite un tanto a Curbelo la molestia de hablar de sí mismo, comprenderá el lector que trato de convertir lo que iba a ser una fría entrevista en un diálogo que tengo derecho de disfrutar como copartícipe, exigente, por cierto, en tanto el fundador y sus compinches consigan probarme que existe un grupo teatral comunitario de artistas profesionales.

Comienzo por mi fuerte: la investigación de proyectos socioculturales, y Curbelo puede delimitarme, en teoría y práctica, cómo este ha transitado por tres etapas. Primera: diagnóstico, trazado de objetivos, hasta la fundación de un grupo basado en una coherencia estética garante de la satisfacción de necesidades de la comunidad. Segunda: consolidación interna y en las relaciones con el público y otras instituciones del territorio, amparada por una contundente premisa: el trabajo del actor, su expansión para alzar desde sí la escena. Tercera: (en la cual todavía se encuentra enfrascado) enriquecimiento de resultados artísticos e incidencia social, medidos por una permanente (e implacable) secuencia evaluativa.

El repertorio del grupo habla acerca de esta articulación progresiva. Autores cubanos se dan la mano en mayoría. Entonces logro entender cómo se produjo el milagro de multiplicar poemas y cuentos de Dora Alonso en sencillas puestas, oralidad escénica y hasta en lecturas de diligentes bibliotecarios. «Son muy escasos los fondos de la biblioteca municipal, y nosotros res-

pondemos a la necesidad de difundir los más altos valores de la literatura nacional.» De paso me explica la intervención del grupo, devenida tradición, en montajes de *Abdala* para actos de fin de curso en la escuela primaria José de la Luz y Caballero.

A la cubanía se suma lo universal que, por sus propias características, alcance un nivel de comunicación en el radio de acción habitual: los barrios del Cerro. Shakespeare, Boccaccio, Lorca, Machado, Darío Fo figuran como bienvenidos entre muchos que a veces confiesan no haber concurrido antes a una puesta teatral, e incluso se hacen fuertes en tareas de prevención y reeducación de niños y adolescentes.

Me interesó conocer si tributan, y cómo, a la proyección del grupo las amplias experiencias de Latinoamérica en teatro de calle y espacios abiertos. «En elementos espectaculares (zancos, máscaras, personajes populares) y en cierto sentido de las estructuras dramáticas, nos tributan, sobre todo las colombianas y peruanas, pero en cuanto a concepto teatral no. El teatro cubano para comunidades rurales, especialmente el grupo Escambray, está más presente en Cimarrón, tomando como referente al espectador, por incorporar a las puestas necesidades y expresiones de ese espectador.»

Me gustaría compartir con el lector ejemplos de ese referente, en aras de brindar criterio en otro terreno teórico polémico: la participación. Teatro Cimarrón no sólo es participativo en la comunicación activa que establece con el público, sino además en la coautoría de ese público mediante la intervención en las puestas de emblemáticas tradiciones del Cerro como las comparsas *El alacrán* y *Los marqueses de Atarés*. También la extensa presencia en el municipio de elementos culturales provenientes de África hace otro tanto. Al respecto Curbelo recalca un persistente empeño de Cimarrón para salvarse del riesgo de caer en notas folcloristas epidémicas.

Dos giras a provincias han potenciado el interés que entraña una propuesta participativa desde la médula de la cultura popular. Primero Ciego de Ávila y más recientemente la Sierra Maestra, como grupo invitado de las Guerrillas Teatrales granmenses, ponen de manifiesto el alcance de estos presupuestos en zonas totalmente ajenas al entorno urbano para el que fueron concebidos. «Nuestros niños campesinos son cubanos y nosotros ofrecemos una cubanía genuina que permite eliminar barreras entre campo y ciudad, aunque debe estar claro que nuestro destinatario es decididamente la población del Cerro, en sus distintos segmentos: niños, jóvenes, adultos. Para todos ellos creamos.»



Ante tal sentido de pertenencia de un camagüeyano que por adopción ha conquistado la llave del Cerro, se me ocurre pedir tres autoevaluaciones a Alberto Curbelo:

Dramaturgo: «Este proyecto materializa mis ideas como dramaturgo, me obliga constantemente a revisar y estructurar textos que van a escena, aunque a la vez me limita el tiempo de creación, y las propias etapas por las que transita me impiden en ocasiones llevar a las tablas obras que como autor preferiría.»

Director: «El grupo me permite experimentar, investigar el teatro de calle y en espacios abiertos; otros enclaves escénicos convencionales no me facilitarían estos estudios. Además me deparan el gusto de formar directores; trato siempre de que mis actores se sientan codirectores y satisfagan así sus necesidades creativas.»

Promotor de la cultura popular tradicional: «No intento revivir ritos, sino teatralizar sus ricos elementos, y contribuir a que sean preservados como patrimonio de todos.»

Quedaría bastante por comentar, dentro de un cuadro de honor que no me preocupa trazar, puesto que su nutrida prosapia dista bastante de las cifras triunfalistas. Teatro Cimarrón, por cuatro años consecutivos Vanguardia Nacional, ha merecido distinciones como la Gitana Tropical, premios Caricato, y reconocimientos relevantes en foros científicos y de innovadores, porque hasta se encarga con éxito de elaborar muñecos y otros elementos escénicos deficitarios.

Pero al mismo tiempo reclamo de Cimarrón nuevos retos en la meta de evaluar impactos en el espacio social para el que fue creado, medir esa favorable incidencia que en barrios del Cerro ha sabido prodigar. Por supuesto, no tengo que brindarme de colaborador para la tarea, porque ya se sabe, soy un músculo más de este caluroso abrazo cultural a nuestro pueblo.

Oficio de la crítica

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

■ Entre las ruinas, dos cuerpos cruzados sobre el viento

No hay retablo. La luz focaliza una «ciudad» sobre una mesa, que en su eclecticismo de motivos es ningún lugar y todos los lugares. La prevalencia en ella de las columnas se me antoja como una suerte de arquitectura del mundo, de la estructura desnuda sobre la cual se sostiene el universo real.

A esa verticalidad podemos asociar al General: duro, obsesionado con la vida militar. Nos anuncia, a la hija y a nosotros, que partirá a la guerra; mas se va presa de una incomodidad. Lo embarga el presagio de que algo sucederá a su hija, de que un «mal amor» torcerá el destino que para ella ha diseñado.

El muñeco de mesa, articulado y con mandos en la cabeza y los brazos, es de dimensiones pequeñas. Lleva el pecho y la cabeza cubiertos de metal. En oposición Desdémona, su hija, llega desnuda; sobre su cuerpo cae su larga cabellera rubia, revelándonos su pureza. El carácter soñador del personaje lo expresará su manera de proyectarse, de moverse y su tono vocal. Ella le recrimina al padre la condición de soldado, que ve como una profesión para dar muerte a inocentes. Disgustado, este parte.

Volando aparece el Espirituoso Poeta, planea sobre la ciudad de las columnas, dice versos. Es negro y hippie, torso desnudo, pelo ensortijado, *jean* deshilachado. Y con él llega el amor para ambos protagonistas.

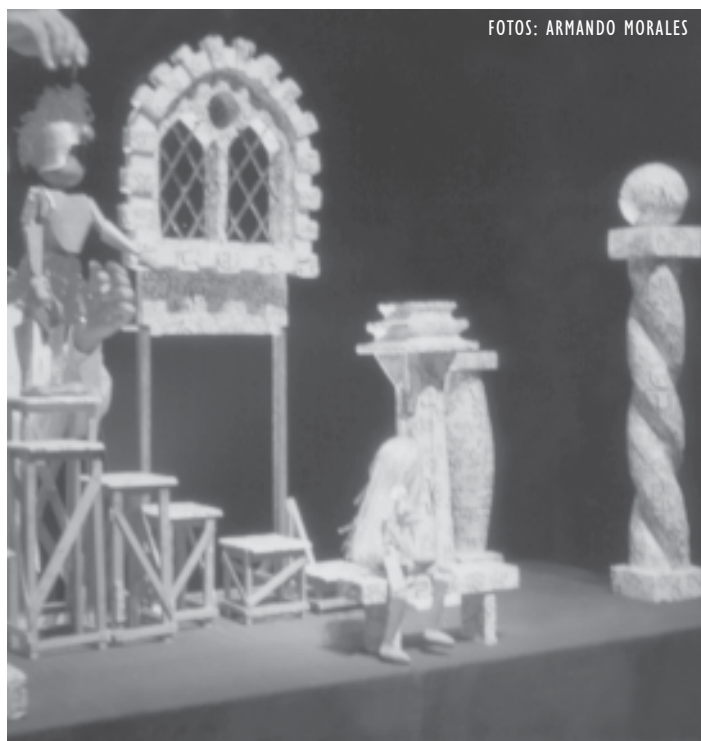
El titiritero Sahímell Cordero tiene ante sí un espacio pequeño, limita-

do, con obstáculos; anima las figuras con delicadeza. Con ellas crea posturas corporales que, lejos del cliché, son ontología de lo humano. Y eso es el arte del muñeco, capacidad de expresar lo humano esencial alejándose de sicologismos.

Esa es también la *calidad* que pone en juego el argentino Roberto Espina con *Osobuco Soberbio a la parrilla*, pieza de su rompecabezas *La república del caballo muerto*: revisita una historia que, cómo no, hemos visto muchas veces, centrada en la im-

posibilidad de una pareja de consumar el amor, al oponerse la familia. Pero el hallazgo, por su parte, de una síntesis, de una esencia genérica que *sirve* al títere como vehículo de expresión y, al mismo tiempo, como punto de vista, la renueva ante nuestros ojos.

Para no detenerse en epígonos, la obra cita directamente la shakespeariana *Romeo y Julieta* y, en general, al gran autor inglés. Fijémosnos, por ejemplo, en la Desdémona que ama al poeta negro; en la pócima



venenosa que tragan para huir de una realidad que les imposibilita ser, que es solución única entre el orden representado por el padre y la transgresión a que inclina el amor. Envenenándose derrumban ese orden arquitectónico, símbolo de la imposición, de lo establecido. La música de Prokofiev, precisamente de su *Romeo y Julieta*, es entonces tremenda; nada de melodrama, pura tragedia.

Sus cuerpos descansan entonces sobre las ruinas, sobre un espacio tan transformado que puede arribar El Demonio, invocado por Osobuco al creerlo responsable de tal destrucción. Pero El Demonio lo culpará a él por su soberbia y se lo llevará al Infierno, donde su cuerpo será asado a la parrilla para que el mundo ría, como castigo infinito. El Demonio es una máscara precolombina, cuyo diseño de mayor proporción y uso por parte del

actor introduce un deliberado rompimiento en la textura de la escena. Ello permite a su vez la posterior aparición de La Muerte, otra máscara de corte expresionista sacada de un modelo de Jan Arp, con los cuencos de los ojos vacíos. Nos movemos ya en la irrealidad, por eso la muerte es, paradójicamente, redención, el viento resurrección del amor contra el olvido, fe de vida hacia el futuro.

Detrás de una propuesta de tal naturaleza, no podía faltar Armando Morales, aquí como director invitado del Teatro de Títeres El Trujamán, el proyecto de su discípulo Sahímell Cordero. Siempre renovándose, el dueto de tantos trabajos imprescindibles de los últimos tiempos, nos asalta con un espectáculo que es pura provocación para niños y adultos por su lenguaje y sus ideas, demostración de la ca-

pacidad artística del títere en las manos de verdaderos creadores.

Como todo acto fructuoso, su recepción ha sido polémica y es bueno que así sea entre tanto desgano. Yo voto porque una puesta en escena rompa las estrechas fronteras entre niños y adultos; porque predominen los tonos entre negros y grises; porque la música sobrecoja; porque El Demonio castigue; porque la ironía, la parodia y la cita se perciban en el discurso; porque hagamos notar la soberbia y la imposibilidad; porque voces y gestos de los personajes estén delimitados; porque la muerte sea realidad y transformación, mística y deseo; porque el títere sea medio para hablar del presente; porque el viento aciclonado limpie y renueve.

Delfín Molina



■ Los ibeyis andan por Camagüey

El gran director soviético Vsevolod Meyerhold decía que el crítico teatral comete un error cuando emite su juicio sobre un espectáculo a partir del estreno. Cierta vez, un crítico invitado a la representación número setenta y cinco de uno de sus trabajos afirmó asombrado: «No reconozco el espectáculo», a lo que Meyerhold, que nunca tuvo pelos en la lengua y tuvo que pagar por eso, respondió: «Entonces, ¿por qué fue tan necio que criticó la primera representación?»

El 15 de febrero de 2002, con motivo de la celebración ese día del cuarenta aniversario de la fundación del Guiñol de Camagüey, se estrenó en la sede del grupo la pieza titiritera para niños *Los ibeyis y el Diablo*, de René Fernández Santana. Como suele suceder en una primera representación, advertí desajustes, falta de ritmo, precipitación al decir los textos e imprecisiones en la manipulación de los muñecos y la coreografía; pero conociendo la notable trayectoria de esta compañía y recordando las palabras del maestro soviético, no quise ser «tan necio» como aquel crítico y esperé una mejor ocasión, que se produjo cerca de dos meses más tarde en el teatro Sauto, donde el espectáculo —tras cerca de una docena de representaciones— fue aclamado por el público infantil que colmaba la sala y por los titiriteros, directores, dramaturgos y demás especialistas que se reunieron en Matanzas del 1 al 10 de abril para participar en el V Taller Internacional de Teatro de Títeres.

La pieza de Fernández Santana, basada en la conocida leyenda de los jimaguas hijos de Changó y Ochún que vencen con su astucia al Diablo y devuelven la tranquilidad al monte, ha tenido una exitosa trayectoria escénica. Estrenada en 1992 por el Teatro Pa-



FOTOS: CORTESÍA DEL GUIÑOL DE CAMAGÜEY

palote de Matanzas, y dirigida por su autor, ha sido llevada a escena también por el Teatro Arbolé de Zaragoza, España, y ahora por el Guiñol de Camagüey, bajo la dirección de Mario Guerrero.

Exitosa también ha sido la carrera de Guerrero en el teatro para niños y de títeres cubano. Todavía se recuerda la belleza plástica y el acertado trabajo de conjunto de sus espectáculos *Balada para un Pollito Pito*, inspirado en el popular cuento tradicional, y *Patico feo*, basado en el clásico de Andersen, que resultaron multipremiados en los Festivales de Teatro para Niños celebrados en La Habana en 1983 y 1985, respectivamente; en ambos casos se trataba de producciones de gran formato, con amplio reparto, abundancia de muñecos y novedosas técnicas titiriteras.

Con *Los ibeyis y el Diablo*, Guerrero continúa desarrollando su gusto por los espectáculos «grandes», e interrogado por mí al respecto, respondió: «Es que las cosas chiquiticas no me salen». En efecto, la puesta que nos ocupa es espectáculo «grande», y en ello tiene mucho que ver el diseño de muñecos, vestuarios, lu-

ces y escenografía de Pedro Castro, también un destacado director teatral camagüeyano. La escenografía, concebida por Castro para representar el monte cubano donde se desarrolla la acción, consta de tres niveles en los que aparecen los muñecos, también de considerable tamaño, de acuerdo con las necesidades de la historia.

El director aprovecha estas circunstancias para desplegar la acción en los tres niveles de la estructura escenográfica, así como en el prosenio y en la propia sala. La versión de Guerrero ha agregado al texto original de Fernández un prólogo realizado por tres *íremes* que, de cierta manera, relatan la historia que va a representarse; algo que pudiera parecer innecesario y que, de hecho, lo es; sin embargo, la contribución de estas figuras al espectáculo se revela decisiva, sobre todo al final, cuando nos percatamos de que su coreografía, creada por Mario Mendoza, aporta un sustancial componente de movimiento, ritmo y vivacidad al conjunto de la representación. Es de notar también el es-

pléndido desempeño como bailarines de Juan Carlos Piñero, Diosmani Fernández y Ernesto Sariol, los tres actores que interpretan a los íremes.

Sunilda Fabelo y Argentina Herrán, las dos actrices más experimentadas de la compañía, realizan un expresivo y coordinado trabajo en la animación a la vista o tras el retablo de Ibo e Idobe, los jimaguas protagonistas de la historia, concebidos como títeres mimados que ellas manipulan directamente con sus manos, enguantadas de negro hasta el brazo. Este guante negro, sin embargo, se destaca como una inoportuna línea oscura sobre el colorido fondo escenográfico, por lo que quizás convendría modificar la técnica de manipulación colocando varillas en las extremidades de los muñecos. Precisa y llena de gracia es la animación del Diablo –títeres de varillas– por el joven actor Luis Montes de Oca, aunque, por su estatura, debe evitar que en ocasiones su cabeza sobresalga sobre el nivel del retablo. Sería conveniente también alargar un poco las varillas del muñeco, a fin de que no se vean los brazos del actor cuando la figura realiza movimientos amplios.



El resto del elenco, seis actores que animan muñecos de variadas técnicas para representar los demás personajes episódicos de la fábula –Jicotea, Araña, Lagartija, Chivo, Jutía y Abeja– complementan la movida imagen de una puesta en escena en la que la animación de muñecos, la coreografía, el diseño y, desde luego, la música de José A. Guzmán, se conjugan de manera armónica para ofrecer al público infantil una producción que rebasa los límites del pequeño retablo, mezcla diversas técnicas de manipu-

lación e incorpora la música y el baile para demostrar, en fin, que el teatro de muñecos puede ser también un espectáculo de grandes proporciones.

Un punto más a favor en la extensa y fructífera trayectoria del director Mario Guerrero y de la nutrida compañía del Guiñol de Camagüey, que con la aventura de estos dos ibeyis celebra muy dignamente sus cuarenta años de vida artística.

Freddy Artiles



■ El siglo vuelve a empezar con Chéjov

Cien años atrás estaba fresco en la memoria de los espectadores rusos el éxito de *La gaviota*, dirigida por Stanislavski. Como recuerda cualquier historia del teatro, la obra se estrenó en 1896, en San Petersburgo, y resultó un rotundo fracaso. Dos años después—ante los temores de Chéjov—el renovador de la puesta en escena y de la filosofía de la actuación en el siglo XX encontró las claves de la singular espiritualidad y el nuevo concepto que porta este título. No por capricho ni casualidad, el ave de agónico vuelo se convierte en el símbolo del Teatro de Arte de Moscú.

Por los días de aquellos aplausos el dramaturgo se ubica en la órbita del furor simbolista y no escapa al diálogo con ideas del momento como las del transgresor Alfred Jarry y la pasión de Lugné-Poé por las sensaciones y los olores. Cuando en la obra que escribe Treplev el azufre invade la escena, reforzando el poético discurso de Nina, se evidencia la agresión de las nuevas formas al estilo tradicional que representa la reconocida actriz Arkadina. Como en *Las tres hermanas*, Chéjov apuesta fuertemente por el futuro y no tiene piedad con la mediocridad de su tiempo.

Ha merecido atención reiterada de la crítica la influencia del autor de *El tío Vania* en la literatura dramática que se ha escrito en los últimos cien años. Hace poco, leyendo la biografía de Arthur Miller (*Vueltas al tiempo*, Tusquets Editores, 1989), me llamó la atención que se refiere varias veces al maestro Antón. En Miller, como en Tennessee Williams, está bien aprendida la lección chejoviana en cuanto al virtuosismo del diálogo, la despaciosa y oblicua caracterización de los personajes o el poder del silencio como elemento dramático. Miller se detiene con deleite en un momento en que

fue convocado para asesorar un montaje de *La gaviota*.

Si revisamos el repertorio cubano son escasos los acercamientos a Chéjov. Aficionados y profesionales han asumido muchas veces piezas breves como *El oso* y *Petición de mano*, pero sus obras más ambiciosas —a pesar de contar con dos ediciones de amplia tirada— han sido «respetadas». Toda una leyenda constituye *Las tres hermanas*, de Vicente Revuelta, a principios de los setenta, que influyeron al muy joven Carlos Díaz. Podría barruntarse que la llevada y traída idea de la atmósfera chejoviana y su culto a la aparente inacción tienen poco que ver con el público nuestro. Opino que con este autor debe evitarse lo que sucedió con Brecht, en cuanto a la tentación por el esquematismo. Ni el genio alemán es sinónimo de distancia o intelectualización, ni Chéjov de densidad o inteligente lentitud.

Ahora hemos podido ver dos puestas en escena, casi una detrás de la otra. Julio César Ramírez asumió *Las tres hermanas* con Teatro D'Dos. El espectáculo contó con un variado interés de la crítica. El estreno de *La gaviota* en pleno Festival de Teatro de La Habana (con-

tradiendo, por cierto, la idea de que estas citas no sean para estrenar en su seno) se convirtió rápidamente en un suceso dentro de la cartelera capitalina. El Público, fiel a su línea de producir teatro y no sólo presentar espectáculos, había anunciado su nueva puesta y creado un ambiente propicio alrededor de ella. En otro momento valdrá la pena detenerse en la, rara entre nosotros, capacidad de Carlos Díaz y su tropa para movilizar resortes de promoción y producción que en otros colectivos son subestimados, al parecer por temor a que emanen un tufillo extraartístico.

Díaz —en virtud de la mencionada vocación por los detalles— retiró del lobby del cine-teatro Trinón la amplia muestra de fotos de sus montajes anteriores. Resulta evidente que nos está sugiriendo un cambio de estilo, o al menos un paréntesis dentro de su estética signada por lo paródico, la insistencia en lo homoerótico y el contacto intenso con elementos danzarios. Carlos asume *La gaviota* con una voluntaria convencionalidad que apunta a un momento de madurez en que el director decide pulsar otra cuerda. Tal vez unos años antes, Carlos



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

hubiese subrayado los elementos de ideal estético que incluye la obra y ubicado como superobjetivo la defensa de las nuevas formas. Pero, siendo coherente con la serenidad de la propuesta, pone en primer plano lo argumental, privilegia la relación afectiva entre los personajes.

La dramaturgia —a cargo de Norge Espinosa y Abel González Melo— respeta casi en su totalidad el texto original y sólo agrega algunos parlamentos de *El jardín de los cerezos*, un título que la compañía ha anunciado para el futuro inmediato. Este fragmento cumple además la función de servir como un intermedio sin pausa al salto del tiempo entre el tercero y el cuarto acto. Aunque está manejada con buen gusto y sobriedad, la adición no alcanzó una brillante plasmación escénica porque los criados, intepretados por actores de menor fogueo, convirtieron en pálida la proodia a los conflictos de los señores.

El director parece haberse detenido en la vieja disyuntiva genérica que suele convocar este clásico. Chéjov no sigue el conocido consejo aristotélico y en sus textos no abunda la voluntad ni procura ofrecernos «acciones esforzadas»; sus personajes se detienen incluso ante pequeños obstáculos. Sin embargo, el clímax sí apunta a un momento culminante del argumento. Hay mucho de comedia en la tendencia de los personajes a, en vez de enfrentar las situaciones conflictivas, detenerse, evadir, dar un rodeo. Vale la pena recordar a Patrice Pavis cuando en su *Diccionario del teatro* nos ilumina sobre las diversas variantes de lo cómico, y distingue en la broma su capacidad para desencadenar la emoción estética y apelar al intelecto. También es oportuno ver *La gaviota* a la luz de esta reflexión de Marmontel que Pavis cita en su sabio libro: «Es un encuentro imprevisto que, por medio de relaciones inexplicables, excita en nosotros la dulce convulsión de reír.»

La gaviota de Teatro El Público no acentúa el tono de comedia, aunque sí asume la vitalidad de este género, lo cual es coherente con la dinámica del intérprete y del espectador cubanos. El dramatismo de Chéjov, sutil pero



poderoso, está asumido, en general, con mesura. Contrasta, en este sentido, el desborde emotivo, no del todo logrado, en las escenas del triángulo Trigorin-Nina-Arkadina.

Coincido con el crítico Osvaldo Cano cuando, en su espacio habitual en el periódico *Juventud Rebelde*, señalaba que el protagonismo visual del escenario sobre el escenario ilustra un juego de repetidos espejos. El lugar construido para la aventura innovadora de Treplev y Nina funciona con fluidez como un punto central de atención en el que los personajes «se suben» en calidad de protagonistas, y al que atienden, con mayor o menor interés, en el resto del espectáculo. Agradezco que el montaje no haya reiterado con ingenua redundancia esa teatralidad que está en la obra y que para el espectador de hoy forma parte del torrente de convenciones que nutre su visión.

El elemento más poderoso del ámbito escenográfico, que firman Alain Ortiz y el propio Carlos, es la pasarela que va desde el fondo de la sala hasta el proscenio. Aquí se hermanan la sobriedad de este montaje y la vocación espectacular del creador. Como en *La niña querida* el público fue cómplice del juego agitando banderitas o deletreando palabras, ahora el espectador se ve obligado a cambiarse de posición constantemente. También en *Las brujas de Salem* —como se recordará, el anterior montaje de Díaz— está la voca-

ción por desbordar los límites del escenario y acercar la acción a la platea.

La presencia de un violín en la entrada del espectáculo advierte del protagonismo de la música. La espléndida creación de Juan Piñera sostiene la melancolía esencial y hasta libera a los actores de caer en la trampa de darla con subrayados superficiales. La nostalgia de Arkadina por los tiempos en que la casa de su hermano estaba rodeada de varias haciendas de campo llenas de ruido, disparos y siempre «amores, amores» queda atrapada en notas musicales. La efectividad de la música y la relevancia de la palabra restaron posibilidades a los sonidos no verbales, que pueden ser tan expresivos.

Sobre el vestuario de Vladimir Cuenca se ha debatido bastante en La Habana teatral. En una breve reseña para el diario *Granma*, a raíz del estreno, insistí en lo importante que se hace coyunturalmente una obra con riqueza en la vestimenta —o «la piel de los personajes», como diría la consagrada directora Berta Martínez— en un panorama donde, desde hace más de una década, se ha engendrado un retórico culto por la ausencia de elementos reales en el escenario. También el elenco numeroso y a base de figuras conocidas en la televisión constituye una práctica común en otras realidades escénicas, pero entre nosotros funciona como una novedad que considero saludable.

Más allá de ese análisis contextual, Cuenca logra aportar belleza y plasticidad, aunque por momentos —en la indumentaria de invierno de Arkadina, por ejemplo— la cantidad de ropa resta expresividad y puede apuntar a un naturalismo que no está en la base conceptual de la puesta en escena.

Las luces de Carlos Repilado refuerzan la fidelidad al argumento original y logran efectivas atmósferas.

El ritmo del espectáculo se sostiene, desentendiéndose de la mencionada vocación de equiparar a Chéjov con el aburrimiento. Los personajes habitan en un mundo de bostezos y frustraciones soterradas, pero el resultado de su interacción suele ser vivaz y tragicómico. La solución espacial en virtud de la cual el público asiste a la retirada de los actores

de la escena otorga a la vez profundidad y dinámica a la puesta. Sólo falla el trabajo con los fondos en los primeros minutos, cuando se preparan los detalles para la representación de Treplev. Las acciones de los figurantes se tornan mecánicas y sus frases artificiosas.

Además de traer de vuelta al teatro de compañía y la producción detallada, Carlos Díaz apuesta por el doble (y hasta triple) elenco, una práctica casi olvidada en nuestra vida escénica de los últimos años. Este crítico sigue votando por los llamados «doblajes». Compartir un rol entre varios intérpretes hace más sólidas las temporadas y enriquece las variantes de acercamiento a un texto.

El público y buena parte de los estudiosos parecen haber estado dispuestos a caer «ante los pies de una actriz», como exclama un personaje de la obra. Susana Pérez exhibe una seguridad que haría pensar en una larga trayectoria sobre el escenario. La intérprete, formada en la televisión, ha sabido encontrar las especificidades de lo escénico con rapidez y encanto. Ya en *Así es, si les parece* —el reciente acercamiento de Díaz a Pirandello—, Susana brilló como comediante. Ahora acentúa la frivolidad de Arkadina, a ratos hasta el extremo. A pesar de la excelencia en el decir y el derroche de energía con los que convence, la actriz pudo alcanzar más matices en los momentos plenamente afectivos.

Para Rafael (Felito) Lahera el personaje de Trigorin culmina una búsqueda del intérprete en cuanto a entrar y salir del tono cotidiano y las caracterizaciones a partir de su natural carisma. En los últimos doce meses Lahera levantó multitud de elogios por encarnar —en poco tiempo y uno a continuación del otro— dos roles tan disímiles como el Andoba, de la obra homónima de Abrahan Rodríguez, y el vocero pirandelliano Laudisi. Ahora el actor va más allá y hace renuncia también de su fácil comunicación a través de lo humorístico. Su Trigorin resulta conmovedor sin lágrimas so-

brantes; vehemente sin gritos y adorable a pesar de que pone al desnudo sus vacilaciones y pequeñeces.

El fogueado Fernando Hechevarría compartió el importante rol con Lahera. En ambos sobresale la capacidad para discernir en qué momentos su criatura es centro de la acción y dónde deben adecuarse a un segundo plano. La cadena de acciones de Hechevarría resulta límpida y precisa. Logra emocionar, sobre todo en el célebre monólogo en que se da la angustia de Trigorin con la dualidad vida-creación literaria. Lástima que la gestualidad de Fernando recuerde tanto la de otros personajes suyos.

Algo similar podría decirse de Tahimí Alvariño en la primera mitad del espectáculo, pero en la decisiva escena del regreso de Nina —como Gaviota herida de muerte— Tahimí derrocha fluidez, sobrio dramatismo y autenticidad. No es fácil lograr precisión en cuanto a si la excesiva quietud y el cierto tono radial del principio es una limitación de la actriz o una pauta del director, para lograr el contraste con la poderosa imagen final.

La más singular apropiación en todo el reparto es la de Georbis Martínez al encarnar a Treplev. El joven actor cosechó elogios con la Abigail Williams de *Las brujas...* y ahora nos ofrece un bisoño escritor más atormentado y quebradizo de lo que podría interpretarse en el original. Martínez conduce con credibilidad y encanto su decisiva línea argumental. Sólo se ve limitado por desniveles en la proyección de la voz.

Por otra parte, el melancólico Sorin, de Noel García, sostiene un eficaz ritmo interior, pero, probablemente por la falta de entrenamiento teatral de este conocido actor, su caracterización se fue deteriorando después de las funciones de estreno.

En el resto del elenco sobresale la sutileza de Walfrido Serrano en su oscuro maestro, la interpretación más afincada en la esencia chejoviana. Serrano, aunque no abandona su pe-

culiar y virtuosa emisión de la voz, demuestra cuánto se puede sobresalir en un personaje no protagónico. También Mayra Mazorra ratifica su profesionalidad y resulta ejemplar en cuanto a las diversas gradaciones del dramatismo de su Masha en las distintas situaciones del argumento. Alexis Díaz de Villegas —después de bordar un formidable Juan en *La señorita Julia*, puesta de Carlos Celdrán con su compañía Argos Teatro— resuelve con eficacia al doctor Dorn, aunque a veces sus reacciones son demasiado «generales» y se echa de menos la capacidad emotiva que este actor ha demostrado en otras ocasiones. Mientras tanto la reconocida Paula Alí dota en exceso a Polina de sus propias virtudes como comediante y se aleja de la efectividad en la medida en que puede resultar más simpática a lo cubano. Waldo Franco alcanza eficaces matices en algunos parlamentos y situaciones, pero abusa de gestos y tics que recuerdan demasiado su premiada caracterización de Virgilio Piñera en la obra de José Milián, *Si vas a comer, espera por Virgilio*.

La gaviota, según Teatro El Público, no se caracteriza por un punto de vista fuerte y singular. A diferencia de *Calígula*, donde el director reescribió intenciones y varió relaciones, o de *La niña querida* en la que llevó al paroxismo lo que el maestro Piñera sólo insinuaba, en este espectáculo prefirió dejar pasar el legado humanista y el discurso estético de Chéjov por el tamiz de la experiencia de un elenco y un público cubanos de hoy. Respaldo esa preferencia por la variedad estilística y la opción de, impresionando menos exteriormente, hacer una llamada de atención sobre la utilidad de los clásicos, aun cuando un creador tan inquieto como Carlos Díaz asume o aparenta la tranquila posición del intermediario.

Amado del Pino

■ Pepe reescribe a Sartre

Pepe Santos es uno de esos trabajadores incansables de y por el teatro cubano. A pesar de contingencias de cualquier tipo, los escenarios lo reciben siempre para estrenos, reposiciones, revisitaciones de distinto tipo que realiza a sus montajes.

Dirige hace varios lustros el grupo Jueguespacio, el cual se define, como indica su nombre, como Teatro del Espacio en Juego, partiendo de ritos, ceremoniales y de lo lúdico como categoría estética. Pepe ha sido consecuente con la manera de entender el teatro a la que se afilió desde los años sesenta, a fines de los cuales provocó un escándalo con su espectáculo *Los juegos santos*.

Recuerdo muy bien su interesantísima visión de *La casa vieja*, de Estorino, allá por el año noventa. Luego he seguido, con altas y bajas dentro de mi fidelidad, su trayectoria nunca rectilínea que lo conduce por caminos insospechados, gracias a ese afán investigativo y experimental característico en él. De esas búsquedas han resultado puestas tan diferentes como la realizada a partir de la figura y la voz de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los sueños prohibidos de Sor Juana, y Bartolomé sin casa*.

En esta temporada 2002 ha estrenado *El infierno nuestro de cada día*, nada menos que una versión de *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre. En realidad, la versión de Pepe podría calificarse de muy libre. En su reescritura del original contamina de un contenido nuevo aquel existencialismo feo por el cual se identifica a Sartre. Le confiere un sentido menos trascendental, menos filosófico tal vez e intenta delinear la conducta de los tres personajes ante sus respectivas vidas y muertes.

El brasileño José García, la cubana Inés Serrano y la francesa Estela Rigault son víctimas del encuentro «azaroso» en un sitio del infierno, esa construcción cultural de la civilización cristiana. No hallan en él las descripciones dantescas, sino más bien un lugar desde el cual repensar sus acciones, sus culpas, sus conductas.

Entre ellos se manifiestan fuertes contradicciones. Inés desea a Estela que persigue a José, y este resulta uno de los ejes de la dramaticidad creciente del conflicto. Pero ello sirve, ante todo, para un profundo ejercicio de desmascaramiento de los personajes que, una a una, abandonan sus mentiras y exploran sus individualidades, sus existencias hasta la autorrevelación personal y colectiva.

El infierno, más cotidiano esta vez, es vivir humillándose, torturándose, infringiéndose una muerte lenta por diaria. En definitiva, quieren un acto de amor, una acción no dictada por la necesidad de la sobrevivencia o el oportunismo del deseo o el azar de la circunstancia. Incitan a que comprendamos que estamos muertos (vivos) y para siempre juntos, por tal motivo somos todos los creadores permanentes del infierno, y no Dios.

Pepe Santos aprovecha como director este mundo de contradicciones para sacarle partido al juego escénico que descansa en el trabajo



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

actoral, aunque pudo elaborar y definir más el universo de lenguajes de la puesta, así como un diseño, si bien feo como concepto, que consiguiera tal efecto con mayor armonía y, por qué no, belleza.

Los actores despliegan intensa energía, aunque no siempre bien dosificada, pero se imponen a las pésimas circunstancias de representación del *Café Brecht*. Anníey Cárdenas como Inés diseña con solidez su personaje, imprimiéndole la mezcla de fuerza y deseo que porta, sin caer en los estereotipos de la homosexual. Jorge Ferdecáz entiende a José García como un calculador, un tipo medido, en tanto Alberto Osorio lo ve desde un costado más pasional. Y Gretel Roche registra de manera creíble los tránsitos de su personaje, Estela, entre la falsedad y lo trágico, entre la frivolidad y la verdad.

Ellos (se) evidencian lo importante de trabajar con un director que conoce el oficio actoral y de la escena para hacerse visibles como actores, y Pepe confirma que, cuando tiene materia en los histriones, su estética se verifica. Que así sea.

Omar Valiño



■ **Feliz inicio de un buen proyecto**

Un ensayo sobre temas tan entrañables como son el juego de las apariencias y las esencias, el poder, el amor, la juventud y el descubrimiento de la sexualidad, entre otros tópicos, es la obra del dramaturgo ibérico Rafael Mendizábal que, bajo la dirección de David Ayala y con un elenco y equipo técnico que incluye figuras de primera línea, se presentó el pasado 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, en función única, en la acogedora sala del Teatro Nacional de Guíñol.

La experiencia forma parte de un proyecto cultural que se propone extender el intercambio cultural entre creadores y públicos de España y Cuba, a partir del montaje y presentación de una obra de autor español, bajo la dirección e interpretación de teatristas cubanos, y la correspondiente elaboración escénica de un texto cubano por parte de los colegas ibéricos.

Feliz cumpleaños, señor ministro es el texto teatral con el cual se ha iniciado el mencionado proyecto, una obra que ya ha recorrido con éxito las geografías del Norte y del Sur, tras haber obtenido en 1992 el Premio de Teatro Ciudad de San Sebastián, patrocinado por la Fundación Kutxa y la Caja Gipuzkoa de San Sebastián, donde participan autores de lengua vasca y castellana.

Rafael Mendizábal, oriundo de San Sebastián, es ya un conocido autor, con más de diez obras estrenadas, y uno de los principales promotores del proyecto junto al cubano David Ayala, joven creador con formación y experiencia en el amplio universo audiovisual: graduado de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro, 1988; de la Facultad de Cine, Radio y Televisión del Instituto Superior de

Arte, 1994; director artístico del Teatro Juvenil Pinos Nuevos, de la Isla de la Juventud, entre 1988 y 1993; asistente de dirección de la Televisión Cubana, entre 1995 y 1997; quien actualmente termina sus estudios de Maestría en Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona a la par que labora en el mundo de la publicidad y de la difusión cinematográfica.

El elenco de la puesta, integrado por Fernando Hechevarría, Jorge Félix y Omar Alí, Leoncio de la Torre, Joel Infante y Jassuan Acosta, mostró en la *première* un desempeño desigual en el que destacaron Fernando Hechevarría como Daniel Vega, Omar Alí a cargo del personaje de Luis Velasco, Leoncio de la Torre como Carlos Estrada, y Joel Infante en su transexual Roberto/Rebeca.

Hechevarría tiene bajo su responsabilidad el personaje más agradecido de este juego escénico, por su intensidad y la exposición de su trayectoria, que interpreta con el rigor y la riqueza de matices que ya le conocemos, evadiendo el riesgo de repetir hallazgos de desempeños anteriores en personajes de similar cuerda (el Oscar de la versión televisiva de *Aire frío*, el Diego de la versión teatral de *Fresa y chocolate*), con lo cual estoy segura podrá alcanzar aún niveles más depurados durante las próximas presentaciones.

Omar Alí vuelve a manifestar su versatilidad en un personaje de difícil construcción, por sus sutiles tonalidades, su cercanía al hombre más cotidiano, alejado de cualquier posibilidad de evidente alarde técnico para el actor.

Por su parte, Leoncio de la Torre y Joel Infante interpretan, con la necesaria medida, dos posiciones polares: el heterosexual, con un cierto énfasis

en su condición de macho, y el homosexual que opta por la transexualidad, desafiando toda una cultura de apariencias.

Jassuan Acosta es el más joven de este grupo de actores y la pasión que pone en su interpretación no logra ocultar su impericia. Aunque su presencia física colabora en la construcción de una imagen externa de la marginalidad de su personaje (Tony), creo que esta condición debiera emerger de la propia historia personal que la obra nos expone, así como de sus valores y apetencias, y enmascararse bajo un ropaje exterior antagónico, para ser consecuentes con esta relación entre verdad y apariencia que recorre el texto y con la coherencia psicológica que manifiestan las motivaciones y actuaciones de sus caracteres.

Jorge Félix Alí tiene a su cargo un personaje que durante toda la primera parte de la obra resulta referido, sin más datos que su posición de poder. Cuando el actor aparece en escena cuenta con escasos minutos para el desarrollo de su papel en un momento ya de clímax y desenlace de una trama de suspense, que con toda intención mantiene contenido su ritmo hasta entonces. Estas características hacen particularmente difícil su trabajo que, al menos en esta primera presentación, resultó externo y carente de los matices necesarios.

Tal vez en ello hayan contribuido las circunstancias en las cuales se desarrolló el trabajo creador, con un breve espacio de tiempo para el montaje y los ensayos, y la sustitución de actores ante la imposibilidad de continuar el trabajo por parte de algunos de los previstos inicialmente.

La puesta en escena se resiente un tanto en los momentos finales,



FOTOS: PEPE MURRIETA

cuando la quiebra de la perfección de aquel mundo –que implacablemente ha ido mostrando sus fisuras– llega ya al derrumbe total, y la secuencia de este derrumbe se hace algo caótica, no por demandas de la trama, sino por defectos en su exposición que exige una mayor limpieza y una cuidada partitura de acentos en la acción.

La combinación de lenguajes que se obtiene con la inclusión del video en esta estructuración de la puesta exige, a su vez, una máxima atención, para alcanzar una armonía entre ritmos y énfasis de modo que la fuerza de la imagen mediática no actúe en detrimento de la acción que se desenvuelve sobre las tablas.

Por último, la escenografía –bajo la mano experta del maestro Raúl Oliva–

y el trabajo actoral no consiguen una integración. Si bien el tablero de ajedrez, que ocupa la mayor parte de la escena, logra un excelente efecto con su descomposición final y la revelación del cuerpo sin vida del muchacho, durante el transcurso de toda la acción anterior deviene un elemento ocioso que obliga a los intérpretes a largos desplazamientos por detrás de él, vacíos de otra intencionalidad que no sea la de sortearlo.

El diseño sonoro, de Frank Varela y Anael Granados, en cambio, consigue una imbricación con la acción dramática, enfatizando situaciones, creando ambientes, llamando la atención del espectador ante particulares evidencias, contribuyendo a la tensión y al suspense. En similar sentido actúan la fo-

tografía y la edición de Alejandro Pérez y Roberto Lores, respectivamente, mediante sus planos y su ritmo.

Sin duda, David Ayala ha enfrentado un reto al tratar con este título y añadir a su elaboración escénica un grado mayor de complejidad y contemporaneidad, sin innecesarias estridencias. No queda más que saludar y agradecer su elección del texto, su sana ambición artística, su osadía y empuje, así como su intervención en este proyecto de intercambio, y contribuir, todos nosotros, a que la brisa buena sople a favor de ese dardo viajero por la certeza de una mayor comprensión y mejoramiento del mundo.

Esther Suárez Durán



■ Las edades de Teatro D'Dos

La edad de una persona es fácil de medir, con sólo conocer su fecha de nacimiento tendremos el tiempo exacto que ha vivido un ser humano. Pero cuando se trata de personajes teatrales, los contornos temporales se difuminan para concentrarse en una ficción que el espectador comparte sólo durante unas horas. *La edad de la ciruela*, dirigida por Julio Cesar Ramírez y llevada a escena por el Teatro D'Dos, nos propone un recuento del devenir del colectivo, que con este espectáculo retorna sobre sus primeras obsesiones en torno al hecho teatral.

Sumidos en una búsqueda similar a la que emprendiera Marcel Proust, sólo que aquí el viaje de la memoria pertenece no a la individualidad del narrador, sino a las vivencias del grupo, las hermanas Eleonora y Celina nos convidan a repasar la historia de una familia. Tal parece que una suma de estos fantasmas íntimos acompañara a los personajes en escena: ahora una voz recobrada nos habla además de los caminos seguidos por Teatro D'Dos en una travesía que se consolida también desde el seno de una familia.

Confieso que me siento un poco intrusa ante este despertar de recuerdos que asumen las figuras en escena, y advierto que me inquieta la actitud de Julio César al plantearse con *La edad de la ciruela* una estructura circular en su trayectoria, en el sentido de que luego de haber transitado por un momento de apertura a un discurso mucho más híbrido,

y manteniendo una coherencia dramática donde aparecen obras medulares de nuestra literatura escénica, retorna a buscar sus esencias de los primeros espectáculos.

Al principio las palabras de José Milián, Abelardo Estorino o Excilia Saldaña propiciaron un acercamiento a nuestra realidad a través de la revisión de estereotipos y ambientes típicamente cubanos, donde aparecían los conflictos ancestrales de la familia desde perspectivas diversas. Luego, en una etapa de maduración intermedia que incluye espectáculos como *Fausto* y *Las tres hermanas*, se produce un salto a otro tipo de dramaturgia especta-

cular, donde el actor como centro expresivo comparte un espacio que también desde otras claves escénicas como la escenografía, las imágenes compuestas por un formato mayor de actores, o el efecto de luces, dialogan eficazmente con el espectador.

Con *La edad de la ciruela* regresa una preocupación fundacional alrededor del actor y sus distintos sistemas de signos gestuales y vocales. Esta vez, Yaquelin Yera y Deysi Sánchez, aunque pertenecientes a generaciones distintas, han sabido encontrar la savia del trabajo en conjunto. Expresan una disciplina que ha derivado en un discurso de intenciones coherentes con la propuesta de dirección. Semejantes a las ratas que roían poco a poco la casa de la familia, husmeamos en cada gesto de las actrices y nos detenemos en cada silencio corrosivo hasta completar un hilo de Ariadna por el que avanzamos tras las huellas de Teatro D'Dos.

No resulta azaroso que en este momento el colectivo habanero haya elegido un texto de Aristides Vargas. *La edad de la ciruela* explora el contexto latinoamericano mediante personajes delirantes que como la criada Blanquita o la tía Adriática rememoran ciertas creaciones de lo real maravilloso. De acuerdo con la trayectoria de Teatro D'Dos, *La edad de la ciruela* ofrece un momento de retrospectiva. ¿Cuáles serán entonces las causas para retomar motivos de espectáculos como *Federico* o *La casa vieja*?

Según la brújula en que se convierte este montaje,



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

me parece un momento de replanteo de aquellas preguntas iniciales que parieron al grupo, sólo que ahora la experiencia de doce años ha facilitado una labor de purificación. Quizás lo más importante siga siendo la imagen del intérprete, sujeto a un camino de búsquedas muy personales que lo convierten en el máximo responsable del proceso de creación. ¿Pero después de saberse dueños de esta sabiduría, hacia dónde nos dirigen los pasos de estos artífices? Creo que es algo que debe comenzar a preguntarse con seriedad Teatro D'Dos, para desde una disciplina actoral muy bien asimilada, propiciar un salto significativo en la codificación de los restantes medios expresivos.

Coincidiendo perfectamente con el espíritu de estas dos hermanas, quienes comparten con el público el tiempo de su infancia, *La edad de la ciruela* define claramente una concepción minimal del espacio de representación, esta vez justificada en el valor que adquiere la palabra de Vargas como síntesis de acciones que sólo se sugieren. De esta forma, cada frase se

convierte en una columna vertebral que sostiene el peso dramático de la puesta en escena.

Julio César apuesta nuevamente por personificar un espacio teatral, y para ello se sirve sólo de unos cuantos objetos y la presencia de dos actrices. Sentada frente a ellas, veo desplazarse muy lentamente sus figuras, que unas veces serán las hermanas niñas, otras sus tías frustradas, o las abuelas adúlteras, y me parece estar frente a unas vírgenes posmodernas. No por su conducta, que en nada conserva la moral religiosa, sino por el ideal femenino que encarnan. Se impone un régimen femenino, no feminista, y la figura de la mujer se coloca como sostén de esa compleja estructura que es la familia. Han sido casi siempre las actrices el pilar sobre el que descansan los espectáculos de Teatro D'Dos. *La edad de la ciruela* se suma ahora a la extensa lista, reafirmando quizá esa alma femenina, que según Iben Nagel Rasmussen, a veces acompaña a los grupos de teatro. Claro está que ante *La edad de la ciruela* lo más significativo ocurre en la conexión sensorial que

logra el espectador con la escena, pues de otra forma las sutilezas del trabajo de luces, los silencios, miradas cómplices, atmósferas íntimas, o la cualidad del movimiento actoral, quedarían solapados por el fluir de la palabra. Aparecerán entonces sombreros, una maleta, una sombrilla o una réplica de un árbol seco de ciruelas como imágenes recurrentes de la lenta partida que emprende cada miembro de la familia.

Pareciera que estas mujeres oscilan todo el tiempo entre la permanencia y unas ansias por evadirse que me recuerdan también los padecimientos de las tres hermanas chejovianas. Los personajes de Arístides y Julio César experimentan en un viaje desde la memoria el ciclo natural de las ciruelas de la vieja casa, y entonces nos convidan a una conversación donde algunos espectadores, sumidos en *todo ese lío que es el asunto de los recuerdos*, podrán revivir distintas edades de esa familia que es hoy el Teatro D'Dos.

Claudia Mirelle



■ Gaviotas habaneras en L. A.

A veces, el *downtown* de Los Ángeles me recuerda ciertas zonas de la Habana Vieja. Cuando entré en Los Angeles Theater Center, «eleitici», como hasta ese día lo había escuchado nombrar, la sensación se multiplicó, pues se trata de un viejo banco de los treinta, con paredes de mármol gris rematadas por encajes de bronce, grandes puertas de madera oscura y un enorme lucernario que llena el salón principal con la luz de la tarde. Un edificio casi idéntico a los muchos de esa zona conocida como el Wall Street habanero: moles vetustas, piedras de otros tiempos.

Este, el de Los Ángeles, se ha transformado ahora en la sede de varias salas teatrales y de ensayo: la sofisticación de una sede bancaria actual no entiende de lucernarios neoclásicos y ha cedido su lugar a un arte que tiene la ventaja de aprovechar cualquier arquitectura que le dé albergue. En una de esas salas ha estado presentándose, por espacio de cuatro semanas, *Gaviotas habaneras*, un montaje escrito, dirigido y protagonizado por la actriz cubana Yvonne López Arenal, en compañía de un reducido grupo de colaboradores entusiastas: Joel Núñez, también cubano, compartió con ella la actuación; Mario García Joya (Mayito) tuvo a su cargo la dirección de arte y el diseño de luces; Juan Calvo se ocupó de la coreografía.

Resumen de sus preocupaciones esenciales en tanto artista, emigrada, cubana y mujer, *Gaviotas...* podría haber sido una catarsis personal y punto. No pocas veces sucede. Mas, en cambio, el espectáculo consigue construir un entramado interesante y, paradójicamente, creo que la base está precisamente ahí, en la honestidad de sus puntos de partida, en la pasión que está detrás de esas preguntas que los protagonistas ponen en escena, hacen a la escena.

Ignacio es un director joven, que antes de emigrar conoció el éxito en Cuba con propuestas experimentales y atrevidas; ahora es camarero en un restaurant. María fue actriz, pero en el exilio se ha hecho una empresaria de éxito, comerciando «viandas del trópico» con las que paliar la nostalgia gastronómica de sus compatriotas. Una vez se conocieron. Él la olvidó, ella se dedicó a recordarlo. El azar los reúne y el teatro hace el resto. El teatro y Ochún, a quien Ignacio invoca desde su desesperación de artista, preso en la persistente materialidad de los «billes» mensuales.

Un arreglo escenográfico sencillo, evocador de símbolos y memorias —el altar de Ochún, el collage de imágenes apoyado en la pared—, concede prioridad a la presencia de los actores, apoyado por varios monitores de televisión que, en su momento, se encargarán de narrar parte de la historia —Ignacio conoce nuevamente el éxito, respaldado por María como actriz y productora, y aparece en un típico programa de entrevistas de farándula, con entrevistadora ignorante y ridícula incluida—, dilatando el espacio de representación y proponiendo elipsis que dan aire a una dramaturgia que resiente, por momentos, su condición de debutante. Y es que Yvonne se puso metas altas, pues varios hilos cruzan su historia, a saber: el pacto con Ochún, la historia de amor, el teatro dentro del teatro —fragmentos de *Bodas de sangre*, *Réquiem por Yarini* y *Papá Montero*—, las reflexiones sobre el arte y sobre la condición del artista exiliado. Tanto contenido —tanto contenido esencial— pone en peligro por momentos el equilibrio dramático, pues la jerarquía de los temas resulta escamoteada. Viene a salvarlo entonces la condición de verdad perceptible detrás de cada parlamento, que transparenta su

FOTO: CORTESÍA DE WWW.TEATROENMIAMI.COM



necesidad de ser escuchado, su deseo de ser advertido. Una defensa que Yvonne encabeza con su interpretación, sincera y versátil, atenta a las sutilezas de cada uno de sus personajes y a la profundidad o la ligereza de sus múltiples psicologías. Joel Núñez, por su parte, poseedor de un cuerpo entrenado y una imagen atractiva para la escena, se manifiesta por momentos demasiado preocupado por una apariencia que no precisa tanto interés. Por el contrario, en la pose se extravían las intenciones y los matices, y sus criaturas terminan por parecerse demasiado, empeñadas en la dicción perfecta y los ángulos favorecedores. No obstante, un actor se advierte detrás, una presencia que necesitaría, quizás, alternar más a menudo sus presentaciones en televisión con trabajos en teatro.

Ambos, sorteando lo que en la obra misma se debate —la abulia, la condición del artista en una sociedad extraña, las malacrianzas derivadas del paternalismo, los prejuicios contra las formas tradicionales o vernáculas, las azarosas trayectorias del exiliado— consiguen colocar ante el espectador asuntos que lo conmueven y movilizan. Consiguen, al decir de una señora del público, que «uno se quede pensando». Consiguen, como en mi caso, la sensación de que alguna gaviota alcanzó, en su vuelo, el delicado lucernario de algún viejo edificio de La Habana.

Esther María Hernández

■ Se revela el alma de un artista

La lectura de *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena* me produce un intenso estado emocional porque me traslada a etapas anteriores del quehacer teatral, al debate inteligente de cuestiones de índole ética que han sido también parte de mi vida. Lo hago de la mano de Vicente Revuelta, quien es el máximo exponente de la renovación escénica ocurrida en Cuba en la segunda mitad del siglo XX.

El libro, a la manera de un espectáculo, se estructura en nueve cuadros que contienen los testimonios brindados, mediante entrevistas realizadas durante meses, a la autora, Esther Suárez Durán. El mismo nos permite transitar desde los más añejos recuerdos de Vicente hasta los análisis más actuales de su poética de dirección. Sus criterios sobre los problemas más acuciantes de la actuación en nuestro país, iluminan esta zona del arte de las tablas, poco frecuentada y debatida con valentía y sagacidad.

La niñez y adolescencia del maestro aparecen imbricadas con las dificultades propias de la sociedad en la cual vivía: la seudorrepublica. Este rasgo se encuentra presente en toda la obra, puesto que en gran medida se aprecia el descursar histórico, desde aquella época hasta momentos puntuales de la relación sociedad-creación artística, vividos durante más de cuarenta años de proceso revolucionario.

Aspectos esenciales de su formación ideológica, cultural y artística brotan incontrolables, engarzados en la coherencia de un pensamiento filosófico unificador que denota con creces el lugar ocupado por Revuelta en la cultura en general y en la de las artes escénicas en particular.

El sentido verdadero de grupo teatral conferido a los inicios de Teatro Estudio; la necesidad de conectar las vivencias del artista con su obra de creación que resalta en sus comentarios sobre *El largo viaje de un día hacia*

la noche; los extensos y concienzudos enfoques acerca de la presencia en su poética como director de Stanislavski y Brecht, como aquel referido a la emoción de la comprensión; la memoria de elementos artísticos desconocidos del montaje de *Peer Gynt* por el grupo Los Doce; la honestidad con que medita sobre su trayectoria como actor; las deficiencias de orden ético y artístico que hoy acontecen entre nuestros actores; la narración de viajes y giras de trabajo; estas y tantas otras atractivas facetas de una figura paradigmática de nuestro teatro, pueden encontrarse en este volumen.

Para que esto haya ocurrido, para que el alma del artista se revele con toda la gama de sus complejidades, la labor de Esther Suárez deviene fundamental. Se percibe que la obra está escrita por el binomio testificante-investigadora. Seguramente ellos llegaron a un equilibrio tácito de comunicación, afecto, comprensión y respeto, visibles en el centro de los propósitos para la consecución de este fecundo texto. La sensibilidad y el talento de Esther resaltan en primer término, al lado de su conocimiento exhaustivo de las técnicas de la entrevista y de la metodología de la investigación. Todo ello da como resultado un libro fluido, ameno, de redacción impecable.

Su cuidado al evitar reiteraciones, situar las ideas en su lugar específico para que las mismas irradien toda la fuerza de su contenido, son virtudes que poseen la autora, muy evidentes a lo largo de estas páginas. Esther ha podido conjugar armónicamente dentro de sí, el más amplio dominio de la investigación sociológica con la creatividad artística como narradora, dramaturga, ensayista y guionista para radio y televisión, destacándose

su delicadeza en la literatura para niños que aborda con excelentes logros. Todas esas cualidades, unidas a su abarcador registro en los estudios teatrales, han contribuido a la profundidad de esta obra que deviene no sólo una lectura grata, sino guía de consulta para los estudiosos de este campo del arte.

No deseo terminar estas líneas sin expresar la gran satisfacción y orgullo sentidos por ser contemporáneo de Vicente Revuelta, haber recibido sus clases y laborado algún tiempo junto a él, por su elevado ejemplo y rigor para quienes nos hemos entregado fervorosamente a las artes escénicas. Así también quiero dejar constancia de mi admiración y respeto por su relevancia intelectual y valores humanos a mi colega del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, Esther Suárez Durán.

Roberto Gacio Suárez



Mensaje del Día Mundial del Teatro

El *Natyasastra*, uno de los tratados de teatro más antiguos del mundo, data por lo menos del siglo III a. C., y su primer capítulo cuenta la historia del nacimiento del Drama. Era una época en la que el mundo estaba hundido en la infamia moral. La gente había llegado a ser esclava de pasiones irracionales. Había que encontrar nuevos medios («agradables a la vista y al oído también edificantes») que pudieran hacer resurgir a la humanidad. Por eso Brahma, el Creador, combinó elementos de los cuatro *Vedas* (textos sagrados) para formar un quinto texto, el *Veda de la interpretación*. Pero como los dioses no saben de teatro, le encargaron el nuevo *Veda* a Bharata, un ser humano. Y Bharata, con la ayuda de sus cien hijos y algunos danzantes celestiales enviados por Brahma, montó la primera obra. Los dioses contribuyeron con entusiasmo al aumento de las posibilidades expresivas del nuevo arte.

La obra que presentó Bharata trataba de la historia del conflicto entre los dioses y los demonios, y celebraba la victoria definitiva de los dioses. La escenificación encantó a los dioses y a los hombres. Pero los demonios que había entre el público se ofendieron profundamente. Así que usaron sus poderes sobrenaturales y boicotearon la función, paralizando la voz, los movimientos y la memoria de los actores. Los dioses a su vez atacaron a los demonios y mataron a muchos de ellos. La representación desembocó en un acto de violencia. Así que Brahma, el Creador, se acercó a los demonios y les habló. El Drama, explicó, es la representación del estado de los tres mundos. Incorpora los objetivos éticos de la vida—los espirituales, los seculares y los sensuales—, sus alegrías y sus penas. No hay sabiduría, ni arte, ni emoción que no se encuentre en él. Le pidió entonces a Bharata que siguiera con la representación. No se sabe si esta vez la función terminó con éxito.

Los eruditos que comentan este capítulo lo toman como clave para afirmar que el mito condena a los demonios.

Entienden su comportamiento como prueba de su error, al comprender la auténtica naturaleza del teatro. El discurso de Brahma sobre el teatro se convierte entonces en la esencia del mito.

Eso, a mi parecer, es entender mal el mito por completo. Para empezar, el hecho de que los demonios (no los dioses) no recurran a la violencia física sino que ataquen sólo «la voz, los movimientos y la memoria» de los actores, muestra un notable conocimiento de los aspectos más sutiles de la representación. Más concretamente, este es un texto reverenciado, escrito para instruirnos en el arte y las técnicas de la producción teatral, hablando de la representación primigenia en la historia de la humanidad. El propio Creador, junto con otros dioses, ninfas celestiales y actores entrenados, se implicaron en el proyecto. El resultado debería haber sido un éxito clamoroso. Sin embargo, se nos dice que fue un desastre. De hecho, las implicaciones contradicen abiertamente a la propia estética reciente hindú que afirma que el propósito principal del teatro es separar al público del mundo exterior y mitigarlo en un estado compartido de deleite.

El mito, me parece a mí, señala una característica esencial del teatro que, posiblemente, los comentaristas conciliadores de Brahma no podrían reconocer: que cada representación—aunque esté cuidadosamente creada—conlleva en sí misma el riesgo del fracaso, de la ruptura y por tanto de la violencia. Lo mínimo que requiere una presentación en vivo es un ser humano interpretando (es decir, pretendiendo ser otra persona) y otro observándolo, y eso ya es una situación cargada de incertidumbre.

El mundo nunca antes ha tenido tanto drama como hoy. El radio, el cine, la televisión y el vídeo nos inundan de drama. Pero aunque estas fórmulas puedan comprometer o incluso enfurecer al público, en ninguna de ellas la respuesta del espectador puede alterar el hecho artístico en sí. El Mito de la Primera Representación subraya que el teatro, el dramaturgo, los intérpretes y el público forman un

continuo, pero un continuo que siempre será inestable y por tanto potencialmente explosivo.

Por eso es por lo que el teatro garantiza su propia muerte cuando trata de interpretar con demasiada seguridad. Por otra parte—lo que también es su razón de ser—, aunque a menudo su futuro parezca desierto, el teatro continuará viviendo y provocando. (Girish Karnad)

Manifiesto del Día Mundial del Teatro Infantil y Juvenil (20 de marzo)

Para todos los jóvenes y viejos, la vida es cada vez más difícil, frustrante, peligrosa. Sin embargo, esto no lo es todo. La vida es vida, está llena de gozo, movimiento, aventura. El teatro versa sobre todo; en el teatro podemos ir a todas partes, hacer cualquier cosa, conocer a cualquiera, aprender tareas imposibles, asumir riesgos espeluznantes.

Es por ello que *jouer* en francés, *spielen* en alemán, *igrats* en ruso, *kali* en malayo y etcétera y etcétera, todos significan lo mismo: *representar* desde una perspectiva lúcida, de juego. (Peter Brook)

Mensaje por el Día Internacional de la Danza

El lenguaje de la danza es el cuerpo y el cuerpo no comienza con nosotros sino con nuestros antepasados, nuestra cultura y nuestra historia. Cuando cada uno de nosotros baila, bailan en nosotros todos aquellos que somos y hemos sido. Un cuerpo es una verdad en sí mismo, y ese cuerpo-verdad es la materia creativa más valiosa que pueda existir en un mundo donde lo auténtico es cada vez más una excepción. La tragedia contemporánea es la lucha entre estatismo y movimiento. El desafío para nosotros está en la cantidad de cuerpo como energía vital y cultural que podamos perder. Metáfo-

ras de carne, hueso, vísceras... son metáforas indelebles cuando se saben construir. ¿De cuántas infinitas formas puede llegar a ser la sencilla y simétrica forma del cuerpo? A los artistas de la danza, poetas del movimiento, mis colegas, les digo: El cuerpo piensa y necesita un pensamiento que lo supere, o que intente al menos estar a su altura. La danza, con esa mezcla de autenticidad y sofisticación, es un arte naturalmente dotado para expresar la complejidad del hombre contemporáneo. Esa debe ser nuestra aspiración cada día. Vivir en la danza cada día es ya un privilegio y un regalo porque ella es también naturalmente plenitud y alegría. ¡No la perdamos nunca! (Marianela Boán)

Estorino a prueba

El día 13 de marzo de 2002, en el Teatro La Caridad de Santa Clara, se realizó el examen-espectáculo *Elogio o los muros de la muerte*, cuyo elenco estuvo compuesto por los estudiantes de segundo año de Actuación de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijóo de Villa Clara, dirigido por los profesores de actuación Osmani Pérez y Ariel García. Consistió en un montaje basado en obras de Abelardo Estorino, quien presidió el tribunal, compuesto además por la profesora Graciela Navas y el actor Carlos Pérez Peña. Fue el resultado de un proyecto elaborado desde el mes de noviembre del curso 2001-2002, en el que se realizó un proceso de investigación acerca de la obra de Estorino, del cual se seleccionaron textos para trabajar las escenas que se incorporaron a la puesta de un espectáculo único de una hora y cuarenta y cinco minutos de duración.

Este proceso creativo permitió desarrollar en los estudiantes una profundización en el estudio y representación teatral de obras como: *El robo del cochino*, *La casa vieja*, *Los mangos de Caín*, *Morir del cuento*, *Parece blanca*, *Que el diablo te acompañe*, *Ni un sí, ni un no*, *Vagos rumores*, *Las penas saben nadar* y *El baile*. El montaje del espectáculo se basó en la idea de trabajar la tendencia mostrada por este importante drama-

turgo acerca del teatro desde dentro, a través de la conformación de un hilo conductor de la representación teatral en el cual los «actores» son muertos que cobran vida al incorporar los personajes estorineanos, de lo cual se deriva que los estudiantes trabajaron en escena a partir de la tríada muertos-actores-personajes. De este modo se concibió el inicio del espectáculo con un pasacalle teatral en el que recorrieron el Parque Vidal de esta ciudad, representando muertos que al llegar al teatro escapan de la muerte y cobran vida en el espacio escénico; la cadena gestual de estos muertos, unida a la representación de textos de Estorino, sirvió de preámbulo del examen-espectáculo en el portal y lobby del Teatro La Caridad.

Con escenografía, vestuario y diseño de luces realizados a partir de la creación colectiva y dirigidos por los profesores, se logró el ambiente del cual participarían todas las obras incluidas, con una utilización de materiales escénicos que dieron la peculiaridad de cada escena. Junto a ello se estructuró la lógica de la representación a partir del ensamblaje de cada escena en un proceso de articulación que en el clímax del montaje llegó hasta la conformación de escenas simultáneas de las obras *La casa vieja*, *Vagos rumores* y *Las penas saben nadar*.

El espectáculo finalizó con una cadena de acciones en la que los actores incorporan a los muertos como expresión del final de la vida teatral que asumieron a través de los personajes estorineanos. La música seleccionada como parte de este elogio fue de Alejandro García Caturla, insigne músico de Remedios, a quien se le rindió también tributo. En su ejecución participó la estudiante Rissel López de la especialidad de música de la EPA Samuel Feijóo, quien interpretó en vivo piezas al violín de otros autores cubanos, lo cual conformó el ambiente sonoro de la puesta y permitió el engrace entre las distintas escenas.

El balance de este proceso de creación colectiva muestra resultados satisfactorios por el logro de un adecuado ritmo de articulación de las acciones corporales y las acciones vocales, tomando en consideración el nivel alcanzado según los objetivos del programa de estudio para el segundo año de esta especialidad.

Los estudiantes mostraron una labor creativa en la selección de textos, en las propuestas de las cadenas de acciones, en la selección del vestuario y materiales escénicos y en la construcción de la escenografía. Si bien faltó en algunos estudiantes, un mayor dominio del proceso de construcción del personaje y del uso de los elementos vocales, se puede destacar el logro de un nivel general del espectáculo a la altura de los objetivos a satisfacer en este año de estudios.

La valoración del examen realizada por el tribunal avala la calidad interpretativa de los textos, calificándolo como «un trabajo de montaje interesante desde el punto de vista general, de una belleza visual con un tono poético, considerando que para el nivel los estudiantes resolvieron sorprendentemente personajes difíciles de interpretar».

Como colofón de este proceso creativo Abelardo Estorino dictó la conferencia «La puesta en escena», en la cual compartió con los estudiantes sus puntos de vista acerca del teatro contemporáneo y algunos de sus conflictos, que tocan también al teatro cubano y dialogó con los estudiantes acerca del proceso creativo en el que la participación de ellos fue decisiva, unida al trabajo de dirección de sus profesores. La entrega de notas se realizó como cierre de esta actividad que durante dos días convocó en Santa Clara a la reflexión acerca de las posibilidades creativas que se despiertan cuando los intereses académicos y artísticos se dinamizan alrededor de un proyecto; proceso realizado en virtud de la elevación de las expectativas formativas y de aprendizaje de los estudiantes de la especialidad de actuación, acerca del cual varios especialistas opinaron: parecía más un acto de graduación que un examen de semestre del segundo año de la especialidad. (Xiomara García)

Concurso de Dramaturgia Dora Alonso 2002

El Concurso de Dramaturgia Dora Alonso 2002, se convoca con motivo de la celebración en Matanzas de las Jornadas

Escénicas Pelusín del Monte, del 12 al 15 de diciembre del presente año. El mismo cuenta con el auspicio de la Galería El Retablo y el Teatro de las Estaciones, del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, la colaboración de la UNEAC yumurina y la Editorial Matanzas.

En él podrán participar todos los dramaturgos cubanos o extranjeros residentes en la isla, interesados en el teatro de títeres, con obras en castellano dedicadas a los niños, escritas en original y dos copias de papel tamaño carta, para un tiempo mínimo de cuarenta minutos y máximo de una hora. Sólo podrán ser desarrollados temas que reflejen los valores, entorno y personajes nacionales, ya sean reales o fantásticos. Se concursará bajo seudónimo o lema que se consignará en la primera hoja del texto; en sobre sellado aparte se adjuntarán nombre, dirección, teléfono y breve ficha biográfica. Las obras que no sean finalistas podrán recogerse hasta seis semanas después del fallo del concurso. Las finalistas pasarán a formar parte de un fondo de textos a disposición de personas interesadas.

Los textos deberán ser enviados a Galería El Retablo, Ayuntamiento 8313, Matanzas 40100. Se concederá un premio único consistente en diploma original realizado por el maestro diseñador Zenén Calero, 1000 pesos y la publicación de la obra. El jurado, presidido por Gerardo Fullea León e integrado por otras personalidades, podrá conceder tantas menciones como estime. El anuncio público del fallo tendrá lugar el 12 de diciembre, fecha en que se inician las Jornadas Pelusín del Monte en Matanzas. Tanto las Jornadas como el concurso tienen como objetivo perpetuar y desarrollar el importante legado cultural de la autora Dora Alonso al teatro de títeres y para niños nacional.

III Concurso Familia Robreño de teatro espirituario

Una de las verdades del más importante evento teatral de la antigua villa del espíritu santo, al centro de la isla, es el de ostentar el nombre de

Familia Robreño, pues como una congregación formada mayoritariamente por creadores jóvenes, los espirituanos defienden su trabajo escénico y el legado de los emblemáticos José, Adela, Joaquín, Gustavo, Francisco y Eduardo Robreño.

A partir de 1999, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas presidido por Juan Carlos González, decidió convocar el concurso, siempre en enero, para repasar y estimular con premios y menciones lo realizado a lo largo de cada año en el teatro dramático y el dedicado a los niños. Esta práctica esforzada se ha impuesto a las muchas dificultades de espacios, materiales, promoción, información e intercambio que han lastrado el proceso de avance y consolidación de las tablas espirituanas.

Ocho espectáculos, pertenecientes al Guiñol de Sancti Spiritus, Garabato, Baúl Mágico, Teatro Sur y Teatro del Encuentro, conformaron del 7 al 10 de enero el programa de la tercera edición del concurso que tuvo como sede el histórico Teatro Principal.

El último güije y *Las ciento veinte monedas* fueron las credenciales de presentación del renovado Guiñol de Sancti Spiritus; sus entusiastas integrantes tienen la tamaña tarea de sacar adelante el arte de los títeres en la región, tras años de silencio y resultados poco alentadores. Ederlys Rodríguez, Manuel Hernández, y Roberto Figueredo resultaron galardonados con los premios de mejor puesta en escena, mejor actuación femenina y masculina, y mejor música. A manos de ellos y también de Anita Betancourt y Gloria Hernández fue a parar el premio especial a la labor de conjunto entregado por el Teatro de las Estaciones, grupo de Matanzas invitado al evento con *La caperucita roja* de Modesto Centeno. Del grupo Garabato es Marlene Manso, actriz que recibió la única mención de actuación en teatro para niños por su sensible trabajo en la obra *Arlequín cuenta cuentos* del director José Meneses. Cuentos clásicos, historias anónimas, versiones y la recreación de mitos de esa zona central marcaron los derroteros del teatro dedicado a los pequeños, necesitado de una sólida dramaturgia, adiestramiento en las técnicas de animación títritera y

de una conceptualización y conocimiento de la puesta en escena contemporánea que ayudará a lograr lo que el talento y el amor por la profesión de esos creadores ya anuncia.

En el teatro dramático sobresalió la actriz Yanet Cabrera del Teatro del Encuentro, ganadora de una mención especial por el monólogo *Yo tengo un brillante*, de Nicolás Dorr y dirigido por Pedro Venega. La revelación del Familia Robreño fue sin duda el montaje de *Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera. José Miguel Valdivia (Corojo) consigue a través de los actores Liudmila Valdivia, Jorge Echemendía y Tirso Beltrán una excelente y particular visión del mundo piñeriano. Para estos artistas de Teatro del Encuentro fueron los premios de diseño —un cosmos de elementos escenográficos «sagrados» para Virgilio y Artaud—, las mejores actuaciones masculinas y femenina y la mejor puesta en escena.

El mago Capucho del proyecto Baúl Mágico que dirige el experimentado Hogo Hernández y las obras *Asumdiasam* y *La furia de vivir bajo* la dirección del prometedor Manuel Alberto Díaz con su Teatro Sur de Trinidad, completaron la nómina espirituaña en el Familia Robreño, recibiendo reconocimientos del jurado. Las máscaras de las artes escénicas, principal distinción del Consejo en esa provincia, fueron otorgadas al diseñador yumurino Zenén Calero por su contribución profesional a la imagen del teatro en Sancti Spiritus. (Rubén Darío Salazar)

Homenaje de la AHS a personalidades

Un total de treinta y un artistas escénicos, personalidades de la cultura cubana, resultaron homenajeados por la Asociación Hermanos Saíz, en atención a los aportes e influencias que han tenido sobre el movimiento de jóvenes creadores. Las palabras de elogio fueron leídas por la teatróloga Nara Mansur, en la ceremonia efectuada en el Piano Bar del Teatro Nacional de Cuba el viernes 31 de mayo, y a ellas sumó su

reconocimiento Alpidio Alonso, presidente de la AHS. El investigador, crítico y actor Roberto Gacio leyó un fervoroso agradecimiento en nombre de todos los homenajeados. Son ellos: René Fernández, Flora Lauten, Raquel Carrió, Armando Morales, Nisia Agüero, Ignacio Gutiérrez, Graziella Pogolotti, Ramiro Guerra, Fernando Alonso, Mayra Navarro, Freddy Artiles, Enrique Núñez Rodríguez, Armando Suárez del Villar, Abelardo Estorino, Helmo Hernández, el mago Peter, Raquel y Vicente Revuelta, Santiago Alfonso, Berta Martínez, Roberto Blanco, Vivian Martínez Tabares, Carlos Pérez Peña, Fernando Sáez, Eduardo Rivero, Gerardo Fullea, Eugenio Hernández, Bebo Ruiz, Teresa González Martínez, Juan Piñera y el propio Gacio.

Trece años del Pequeño Teatro de La Habana

Con el reestreno de *Para matar a Carmen*, pieza de José Milián, se celebró en la sala del Centro Cultural Bertolt Brecht el aniversario decimotercero de la creación del Pequeño Teatro de La Habana, el sábado 1 de junio. En tal ocasión, el Centro de Teatro y Danza de La Habana rindió homenaje a la actriz Rosa Fornés, quien protagonizara, hace ya más de una década, el debut mundial de esta obra, exitosamente presentada en México.

Los títeres de Croqu'guignols en Cuba

En el espíritu de apertura, de amistad y de intercambio artístico, el Teatro Nacional de Guiñol (TNG) recibió los días 6 y 7 de abril a las marionetistas de la compañía suiza Croqu'guignols, Véréne Correa y Catherine de Torrenté, miembros, además, de la activísima Asociación de Amistad Cuba-Suiza. Desde la industrial ciudad La Chaux-de-Fonds presentaron en La Habana el espectáculo *Perina et le trésor des sorcières* (*Perina y el tesoro de las brujas*), a partir de un cuento tradicional italiano recogido por

Italo Calvino. Presentada en nuestro idioma, gentileza que se agradece, la puesta en escena privilegia la sencillez: utiliza ocho muñecos, cada uno de ellos diferentes por sus mecanismos y posibilidades, así como por su escala. El espacio escénico donde se desarrolla la acción lo conforma un gran libro, a manera de retablo, de cuyas páginas toman vida los personajes y las imágenes del peral, el castillo, la cocina real, un salón del palacio y hasta la elevada montaña en cuya cúspide se encuentra, muy bien guardado, el tesoro. La amistad, el valor y la confianza en uno mismo se enfrentan a la envidia, el poder y el miedo a lo desconocido. Diálogos, música y sonidos sugestivos se producen en vivo por las dos animadoras. El espectáculo retoma la suerte de teatro trashumante en la variante, no tan de aparatoso jolgorio, sino el de expresión lírica colmada de sutilezas y buen gusto. Además de las presentaciones en la sala estable del TNG, *Perina y el tesoro de las brujas* fue presentada, con la coordinación del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP), en Tarará, ante los niños afectados por el accidente de la planta de Chernobil, en una escuela primaria del municipio Guanabacoa y a los enfermos atendidos en el sanatorio La Castellana, en Arroyo Naranjo, además de una visita a Matanzas con motivo del V Taller Internacional de Títeres. A Véréne y Catherine habría que agradecer, con Amado del Pino, «el virtuosismo de los muñecos, la fluidez del relato, la universalidad de la historia», según apareció en la edición del diario *Granma* del 9 de abril de 2002.

Arthur Miller, Príncipe de Asturias

El dramaturgo estadounidense Arthur Miller, considerado por muchos como el mayor autor teatral vivo, obtuvo el Premio Príncipe de Asturias 2002. El galardón estuvo dotado de 44 000 dólares y una escultura creada por el artista español Joan Miró. Un jurado que presidiera Víctor García de la Concha, director de la Real Academia Española, se pronunció por Miller: «Estamos en presencia de un maes-

tro indiscutible del drama contemporáneo». Se supo que en la última votación el autor de *Panorama desde el puente*, *La muerte de un viajante* y *El crisol*, aventajó al portugués Antonio Lobo Antunes y al argentino Ernesto Sábato. Durante el mes de octubre se realizará la entrega oficial del premio en el Teatro Campoamor de Oviedo, en acto presidido por el Príncipe Felipe de Borbón. Arthur Miller se ha convertido, así, en el tercer escritor en lengua no castellana al que le conceden la prestigiosa distinción, luego de que la obtuvieran el alemán Günter Grass en 1999 y la británica Doris Lessing en 2001. En anteriores ediciones fueron distinguidos autores como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester y Mario Vargas Llosa.

tablas se disculpa

Por un involuntario desconocimiento de *tablas*, no se atribuyó a su autor, Guillermo López Junque (Chinolope), la foto de Virgilio Piñera que aparece en la página 19 del número 2/01. Sirva esta nota para aclarar el gazapo y como disculpa con Chinolope y nuestros lectores.

Palabras de elogio a Verónica Lynn

Me place escribir el elogio de una actriz que ha sentado pautas desde antes de la Revolución en distintos medios. Tras su prolongado y riguroso paso por las tablas, la televisión, la radio y el cine, Verónica Lynn ha devenido una suerte de mito emblemático de la actuación en Cuba. Todos los que peinamos canas (o ya casi ni peinamos, tan poco pelo, como yo) recordamos sus brillantes desempeños en *Santa Camila de La Habana Vieja*, ese clásico de Brene que ella hizo como ninguna otra de sus colegas, entre las que están figuras indudables. Pero también evoco ahora su espléndida actuación en *Aire frío*, ese otro clásico de Virgilio Piñera, que dirigida por Humberto Arenal le valiera

la Palma de Plata del diario *Revolución*, ambas a inicios de la Revolución. En diversas entrevistas, Vero (como la llamamos sus más cercanos) me ha confesado su amor por esta profesión, en la que le ha ido y le va la vida: tanta ha sido su pasión, su talento y su fibra de auténtica maga, fabulosa Circe que nos hechiza con cualquiera de sus genuinas entregas. Ahora recuerdo, por cierto, una anécdota que ella me contó a propósito de su antológica Doña Teresa en la recordada telenovela *Sol de batey* que narré en una de mis entrevistas con ella. Un negro grande y bueno de pueblo, admirado ante su presencia nocturna en este gustado espacio televisual, le dijo: «¡Qué mala más buena es usted, Doña!» Pero nuestra actriz —a quien admiramos todos los cubanos, incluso sus más prestigiosos colegas, como Rosita Fornés, quien lo confiesa en su biografía recién publicada por Letras Cubanas— se adueñaría de otros progra-

mas en la propia TV, como *Teatro y El cuento*, donde igualmente ha dejado y deja huella magistral, sin olvidar que en el cine, a pesar de que han tenido mirada corta con ella los directores, sus desempeños son de similar valía. Estoy pensando en sus exitosas incursiones en filmes como *Lejanía*, de Jesús Díaz, *La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda Barnet, y en uno de los más logrados cuentos del filme *Mujer transparente: Adriana*, de Mayra Segura, estos durante los 90; y ya en estos años recientes, sus convincentes interpretaciones en *Las noches de Constantinopla*, de Orlando Rojas, así como en el multipremiado mediometrage *Video de familia*, de Humberto Padrón. Por otro lado, debo recordar que Verónica Lynn, con su maestría, ha ayudado a destacadas intérpretes jóvenes, que no poco han aprendido en su trabajo junto a ella, quien tanto les ha sugerido y enseñado en sus respectivos labores. Un alto ejemplo de estos casos agradecidos es Isabel Santos, quien, como se sabe, ha descolla-

do en el cine y la televisión cubanos. Del propio modo, su labor de apoyo a los aficionados al teatro, junto a su inolvidable compañero de vida y obra, mi amigo Pedro Álvarez, es otro de los altos momentos del múltiple quehacer de la polifacética creadora. Justamente con Pedro crearía el proyecto teatral Trotamundo, en el que han colaborado figuras de la talla de Ángel Toraño, su hermano de tantos sueños y afanes. Por todo, la entrega del Premio Omar Valdés, instituido años atrás por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, resulta un acto de justicia con nuestra primera actriz. Este hecho nos hace felices a quienes, como yo y todos ustedes, amigos, la queremos y admiramos por sus virtudes histriónicas y humanas, ya que en este punto también destaca la gran intérprete de tantas criaturas en las tablas, la televisión, la radio y el cine. En fin, querida Vero, aunque sea ya un lugar común: Honrar, honra, dijo Martí. Con este premio se honran la UNEAC y todos tus colegas. (Waldo González López)

tablas desea privilegiar a sus suscriptores con el envío por correo sin costo adicional. Además de garantizar que lo recibirá donde y cuando usted lo decida.

Sólo tiene que enviarnos sus datos a:

Revista *tablas*
San Ignacio 166,
entre Obispo y Obrapía,
Habana Vieja, Cuba.
teléfono: 862 8760
e-mail: tablas@cubarte.cul.cu

Datos

nombre/name
dirección/address
país/country
Adjunto cheque por valor de \$
a la agencia 250 I

Cuba:
20\$ **(MN)**
Resto
del mundo:
20\$ **(USD)**



La historia del soldado

El Teatro Auditorium Amadeo Roldán fue sede, el 15 de junio de 2002, de un suceso especial en el panorama de las artes escénicas de la Isla. En conmemoración del vigésimo aniversario de la revista *tablas*, tres actores y una bailarina acompañaban a un conjunto de músicos y a su director orquestal, en un juego escénico inusual en los escenarios cubanos. *La historia del soldado* (1918), nacida del dueto Igor Stravinsky-C. F. Ramuz, llegaba a la escena nacional gracias al empeño del maestro Iván del Prado, su director musical y general, cuya idea había concebido desde sus estudios de dirección orquestal en el Instituto Superior de Arte.

Hoy, con una puesta en escena de Julio César Ramírez, *La historia del soldado* encarnaba en las actuaciones de Carlos Pérez Peña (Narrador), Fernando Hechevarría (El Soldado), Deisy Sánchez (El Diablo), Grettel Montes de Oca (La Princesa) y en la ejecución de los músicos Ariel Sarduy (violín), Andrés Escalona (contrabajo), Dasni Martínez (fagot), Emilio Heredia (trompeta), Alberto Batista (trombón), Antonio Dorta (clarinete) y Abiel Chea (percusión).

Si bien el poeta francés había escrito un magnífico texto con las resonancias fáusticas tan presentes en

el arte del pasado siglo, Del Prado junto a Omar Valiño, asesor y coordinador general del proyecto, se permitieron una versión que, de alguna forma, facilitaba el ritmo escénico y hacía más eficaz la acción dramática.

Ramírez, por su parte, tenía la oportunidad de complejizar un recurso que siempre ha empleado en su repertorio. Una de las características principales de sus espectáculos es poner en voz y cuerpo de los actores la producción de la banda sonora de sus montajes. Aquí, a la inversa de otras veces, es la música quien se convierte en un elemento actuante, casi literalmente. Los músicos, centrados en el escenario, y en su condición de «actores pasivos», colocan el elemento sonoro en un primer nivel y es la acción dramática la que se subordina a la «acción» musical.

Esa mezcla de género y manifestaciones, concebida así desde sus inicios y no como elemento de apoyatura de la acción, es, sin duda, algo inusual en el panorama escénico de la Isla. Con amplias resonancias de la narración oral y de los misterios, *La historia...* advierte sobre la carencia de este tipo de juego escénico en la trayectoria teatral cubana, y recupera un camino creativo que visitó alguna vez a una zona de nuestro teatro. Si en el espectador se suscitaba cierta extrañeza en la recepción de este raro montaje, la asunción de él por la crítica especializada no deja de ser tampoco un acto poco habitual y de escaso

ejercicio en sus niveles de análisis.

De *La historia del soldado* sólo el público capitalino pudo disfrutar de dos funciones en jornadas lluviosas que anunciaban un verano prematuro. Lástima que el espectáculo no pueda extenderse a una temporada especial, ya sea en un programa musical o teatral.

Más allá de sus aciertos y carencias, que también las tuvo, *La historia...* revela la necesidad de arriesgar las formas, de transgredir lo consabido y volcarse hacia otros horizontes de creación. Ejemplos hay suficientes. Estimular este tipo de proyectos donde se potencien no sólo las capacidades de actores y directores, sino también la salud del teatro, tan ceñido a lo *déjà vu* y a un facilismo descarnado, debe ser un deseo y una práctica de las instituciones. Fue una suerte también que la idea se concretara en la Orquesta Sinfónica Nacional y bajo la batuta de Del Prado, quien se ha arriesgado y ha apostado por la transgresión. No podemos olvidar, no obstante, que nos referimos a una pieza de la primera década del pasado siglo. Ese inmenso arco de casi cien años de longitud, si bien es un mérito para aquellos que la concretaron un siglo después, no deja de ser una singularidad para el ciudadano de nuestra nación cultural. También contaminar el teatro sería, entonces, un avatar posible. (Maité Hernández-Lorenzo)

tablas
La revista
cubana
de artes
escénicas



La Macagua –sede del legendario grupo Teatro Escambray– acogió, entre el 4 y el 7 de julio, una vez más a los participantes de Teatro y Nación, evento que en su quinta edición se centró en el análisis de la dramaturgia cubana actual. Actores, directores, dramaturgos y críticos intercambiaron opiniones y sometieron a discusión varios textos inéditos y sin estrenar. Importantes autores como Abelardo Estorino, Roberto Orihuela, Reinaldo Montero y Rafael González compartieron criterios o lecturas con otros más jóvenes como Norge Espinosa, Nara Mansur o Ulises Rodríguez Febles.

El colapso de un proceso natural y espontáneo que en la década del 90 propició el surgimiento de nuevas poéticas, autores, directores y grupos, fue un tema abordado con recurrencia, en torno a lo cual Nara Mansur dijo: «Lo que parecía una zona conquistada, me refiero a un teatro más experimental tanto en sus estructuras como en su contenido, ha quedado trunca.» Mientras que para Reinaldo Montero el fenómeno del florecimiento, la presencia constante de jóvenes autores sobre las tablas obedecía a que «los estudiantes del ISA montaban espectáculos partiendo de lo escrito por sus compañeros, y eso hoy no ocurre.» En tanto que Carlos Celdrán –líder de Argos Teatro– se preguntaba: «¿Por qué los jóvenes dramaturgos no buscan a los directores? Lo que ocurre es que no dialogan y sin diálogo se encierran.»

Abundando sobre el tema, Omar Valiño, director de la revista *tablas* y organizador del evento, acotó: «Hasta

1993 se aprecia un cosmos, un orden de valor de nuestra dramaturgia y una clara perspectiva crítica del individuo frente a la sociedad. Ese orden y esa perspectiva se han perdido.»

La falta de líderes de audacia fueron también analizados como las causas que motivan que los jóvenes creadores desaparezcan o se silencien, y no impongan su óptica, muestren sus preocupaciones, reclamen su protagonismo. Otra carencia sobre la cual llamó la atención Maité Hernández-Lorenzo es la ausencia de mecanismos que conecten a dramaturgos y directores. Por su parte Pedro Morales, profesor y crítico teatral, opinó: «Se está escribiendo bastante, lo que falta es coordinación, alternativas de producción. En cuanto a esto, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas a través del concurso Virgilio Piñera, la revista *tablas*, las Ediciones Alarcos están abriendo puertas. Pero también hay que circular noticias, poner las obras en conocimiento de todo el mundo y promover y proteger las jornadas de teatro leído.»

Una de las paradojas de nuestro teatro hoy día estriba en el hecho de que se escribe para la gaveta mientras los directores claman por textos nuevos. Una prueba de que se produce abundantemente lo es la respuesta al mencionado concurso Virgilio Piñera, en el que compitieron más de cincuenta textos, de los cuales muy pocos han conseguido despertar el interés de algún director. Aquí radica uno de los puntos débiles de la cadena: el diálogo entre autores y directores, un problema histórico que ha llevado a los dramaturgos a montar sus propias piezas.

La abundante presencia de los clásicos en las carteles y los esporádicos estrenos de obras nacionales motivó

también a la reflexión. Entre los reclamos hechos al teatro cubano de estos tiempos está el de Abelardo Estorino, quien apuntó: «Estoy de acuerdo con que los clásicos hechos por nosotros son también teatro cubano, creo en eso, pero me parece que es necesario un festival o un encuentro de dramaturgia cubana porque es la forma de ver lo que estamos escribiendo.»

La necesidad de un teatro que hurgue en la realidad, que utilice a esta como materia prima, fue analizada ampliamente. En opinión de Celdrán «es necesario que la dramaturgia cubana ilumine zonas de la realidad, que revele aquello que desconocemos, que medite sobre ella. El dramaturgo es un visionario y por lo tanto tiene que ver más, que mostrar más.»

Además de los enjundiosos análisis, Teatro y Nación permitió contactar con textos recientes. Entre ellos sobresalió *La virgencita de bronce*, de Norge Espinosa, una revisión titiritera de *Cecilia Valdés*, en la cual humor, choteo y parodia se dan la mano. Otras piezas que llamaron la atención por la efectividad de sus diálogos y temas fueron *Charlotte Corday*, de Nara Mansur y *La violación*, de Reinaldo Montero.

Teatro y Nación evidenció dos cosas: conocimiento de los problemas e interés por erradicarlos. Ahora que ya está lanzada la primera piedra, es de esperar que la búsqueda de soluciones sea el próximo paso. (Oswaldo Cano)

* El presente artículo fue publicado, días después de culminado el evento, en *Juventud Rebelde*. (N. del E.)

Abelardo Estorino intercambia con estudiantes del ISA en el Escambray





Gerardo Fullea León

Pasión por los márgenes

CADA DÍA LE EXIJO MÁS AL TEATRO QUE me entretenga. Pero con qué tipo de entretenimiento. Puede deslumbrarme por un rato un hallazgo escénico de imágenes, movimiento, luces... Mas si este, por muy espectacular que pretenda ser, se reitera y se vuelve el centro de la representación, el tedio termina por embargarme. Ah, pero si dentro de los anteriores recursos y apoyándose en ellos, una actriz o un actor se demora el tiempo necesario en sus gestos para transmitirme un estado anímico y, quizás con su silencio, decirme las palabras adecuadas —porque es a mí a quien responde— en respuesta a la interrogante que creó determinada situación precedente, entonces descubro que ha valido la pena acudir al teatro.

Desde niño, recuerdo que me emocionaban más las posibilidades que se desprendían de los intersticios oscuros en los comentarios que los mayores hacían sobre un filme, una escena de teatro o un suceso de la vida real, que lo descrito en sí por ellos. Se desataba en mi mente una fabulación personal lindante con el misterio que, también desde entonces, despertaban algunas líneas de ciertos poemas. Luego jugaba con mis amigos a «representar» esas escenas para armar y paladear lo que quizás sólo existía en mi imaginación. Varios años después, en una salita del Vedado, un actor trataba de hacer entrar en escena, con una sogá, a un jamelgo que se negaba a hacerlo. Y los apuros que esto le causaba mientras monologaba. Por supuesto que el animal no existía, pero esa fuerza otra no visible, pero latente, en lucha con las necesidades y apremios del personaje, dotaba al hecho en mis pensamientos de un singular atractivo.

Todo esto ha ido conformando mi pasión por los márgenes. Esos espacios ambiguos y exiguos donde aflora una expresión peculiar de lo que alienta en el substrato de las manifestaciones populares y personales, propias de gran parte de los hombres y mujeres de nuestra época. Que, recónditas, a veces lograban clarificarse en escena con su pujanza, frescor y reveladora impronta. Estas rezuman en su madeja historia, leyenda y magia cotidiana y trascendente en un humus de memoria viva. Aunque a ojos de algunos, por diversas particularidades que les son propias a objetos y sujetos, podrían resultar propuestas incompletas, intrascendentes o inferiores artísticamente. ¿Prejuicio estético o ético del sujeto? En estos casos siempre pienso en el desconocimiento. Ese que, parafraseando al Escriba, se evidencia cuando lo cercano por «conocido» nos resulta desconocido en su real magnitud.

Quizás sin la experiencia en el Rita Montaner y la riqueza y diversidad de nuestro movimiento teatral, donde por suerte hay diferentes riveras a un extremo, al centro y al otro, no hubiera llegado a discernir ni un ápice de certidumbre en *la selva oscura* de nuestro teatro. Andando por ese camino he aprendido a degustar más de las gestaciones que de las cosechas teatrales; de lo que inquieta en el escenario aunque no se logre asumir cabalmente sus códigos que de lo acabado complaciente; de las puestas que desconciertan con sus riesgos, tal vez fugaces, antes que de las seguras candidatas al éxito.

No se entienda que menosprecio lo bien hecho o con oficio, ni mucho menos que animo pretensiones de originalidad a ultranza. Creo imprescindible la artesanía teatral para la eficacia de una representación. Y mucho. Bien sé que en teatro el milagro, si lo hay, se da en gran medida por saber conjugar con rigor y creatividad, en otro canon o configuración personal, cosas establecidas. ¿Así de sencillo?

Pero en verdad no sé hacer cosas por oficio. Tal vez porque no lo poseo del todo y lo que hago, que es poco, siempre está compulsado por ese interés de responderme y compartir con mis semejantes dos o tres cosas, no más. Siempre las mismas que ocurren en este tiempo vital, a mi alrededor, y plenas de sentimientos anhelos y frustraciones, a las cuales intento aprehender, hallarles una respuesta: armar el rompecabezas. ¿Acaso nunca? Así, cuando preparo una puesta en escena o escribo una línea, no es para demostrar nada. Tan sólo intento hallar con ese laboreo respuesta a lo que se me escapa entre las hendiduras de la existencia.

Ojalá pudiera hacer o disfrutar siempre de un teatro que ofrezca tan sólo señales para desbrozar, entreteniéndome, las complejidades de ese constante desfase entre *la realidad* y *el deseo* del ser humano antes, ahora, siempre. Y que nos deje como espectadores un ámbito que podamos conformar con nuestra sensibilidad y reflexión.

Por supuesto que, como todos, gusto de saborear el éxito, los aplausos y elogios, pero también, debo confesarlo ahora: después de pasada la ebullición me salta la duda ante lo hecho y lo recibido. ¿Quién desayuna con los aplausos de la noche anterior? ¿Puede uno compartir la almohada con los elogios? ¿Palparle el pecho al éxito? Por eso me aterra releerme, preguntarle a alguien qué le pareció mi puesta, discutir una crítica. ¿Es esto ir contra la corriente? A esta altura quizás sea tan sólo lo que me sustente a hacer uso de la capacidad de resistencia, desde el espacio donde reconozco las voces que me nutren y, por qué no, la capacidad de dejar de ser lo que soy.



Premio Nacional de Danza 2002

Rogelio Martínez Furé

