



tablas

La revista cubana de artes escénicas

2/04

tercera época
Vol. LXXV
abril-junio





En portada: *Così fan tutte*,
Teatro Lírico Nacional de Cuba
Fotos: Xavier Carvajal

Reverso de portada:

Fuenteovejuna, Compañía Teatral Hubert de Blanck

Fotos: Xavier Carvajal

Contraportada:

Corral de fantasía, Teatro Andante

Fotos: Cortesía del colectivo

Reverso de contraportada:

El concierto, de Ulises Rodríguez Febles

Sumario

La selva oscura

Deslindes en tomo a teatro y grupo

- 3 El teatro de grupo en Cuba: antecedentes y deslindes
Raquel Carrió
- 9 Por otra estancia habanera de Prometeo
Norge Espinosa Mendoza
- 17 Panel sobre Teatro Estudio
Bárbara Rivero / Roberto Gacio / Reinaldo Montero / Eberto García Abreu / Corina Mestre
- 20 Panel sobre el Teatro Nacional de Guiñol
Carlos Pérez Peña / Xiomara Palacio / Armando Morales
- 23 Palabras para arrojar al cesto
Carlos Pérez Peña
- 26 Panel sobre Teatro Escambray
Sergio González / Rafael González / Miguel Carrasú
- 30 Panel sobre Cabildo Teatral Santiago
Carlos Padrón / Dagoberto Gaínza
- 34 Apostando por el público
Carlos Díaz
- 36 Catorce años del Estudio Teatral de Santa Clara
Joel Sáez
- 40 Intervenciones
Eugenio Barba / Julia Varley

Reportes

- 55 Rostros para el teatro callejero
- 56 Una mirada callejera al teatro cubano
Roberto Salas
- 64 Santiago con máscara de teatro
Omar Valiño

Oficio de la crítica

- 67 Estrategias para alzar el vuelo: notas preliminares en torno a *Ícaros* **Jaime Gómez Triana**. Los que estuvimos con Los Beatles **Esther Suárez Durán**. Vital Mrozek **Oswaldo Cano**. *La escuela de los amantes* **Abel González Melo**. «¿Quién mató al Comendador?» **Habey Hechavarría Prado**. Una puesta de excepción **Azucena Placencia**. De Ciego de Ávila a Centro Habana: asciende la serpiente **Vladimir Peraza Daumont**. Un libro necesario **Leonor Amaro Cano**.

87 En tablilla

95 Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 El sueño de la autenticidad
Carlos Celdrán

Libreto 65

Sancho Panza en la ínsula Barataria

Esther Suárez Durán

De cómo Esther Suárez hizo que Sancho Panza se aventurara en el carnaval de la ínsula prometida y otros sucesos no menos considerados

Miguel Santiesteban

Entretelones:

El Mirón Cubano: signos callejeros

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Yamilé Tabío

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Teresita Hernández

Administrador

Hugo Torres Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Transporte

Pedro Pablo Romero

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Teatro y grupo

Cuando en diciembre pasado nos reunimos en nuestro evento Teatro y Nación, celebrando sus diez años, tuvimos antes la oportunidad de preparar, y presentar luego en la sede de Teatro Escambray, un número de *tablas* que de alguna manera quería prefigurar el tema objeto de análisis: el teatro de grupo en Cuba.

Ahora ofrecemos parte de lo que allí pasó. Ponencias, paneles, demostraciones que, como siempre, se constituyeron en la columna vertebral del encuentro. Esta vez frente al más nutrido y heterogéneo público de directores, actores, críticos, estudiantes y especialistas que haya disfrutado el evento. Y con la presencia especial de nuestros invitados, Julia Varley, Eugenio Barba y Miguel Rubio, protagonistas de notables experiencias de teatro de grupo en Europa y Latinoamérica.

Por supuesto, fue imposible agotar el tema. Su enormidad y universalidad, más algunas ausencias, lo hacía imposible. Súmense a ello las limitaciones de espacio y hasta algún desperfecto técnico en la grabación que nos ha impedido contar con la valiosa intervención de Miguel Rubio, de Perú. Como para saldarlo, el propio director de Yuyachkani lidera hoy una iniciativa de continuidad de ese diálogo en el Escambray a nivel internacional.

Otra ausencia de esos días, la de Albio Paz, es saldada en estas páginas con un dossier resultante de la Segunda Jornada de Teatro Callejero, celebrada en Matanzas bajo su iniciativa y la de su grupo, El Mirón Cubano, cuya persistencia de cuatro décadas es homenajeada aquí, en particular sus vitales últimos años al frente de la escena callejera en Cuba.

Sirva esta revista para mirar las contradicciones y desafíos de vertientes creativas dentro del teatro aún más empedradas, como las calles de la Isla.

El teatro de grupo en Cuba: antecedentes y deslindes

Raquel Carrió

HABLAR DE UNA HISTORIA DEL TEATRO DE grupo en Cuba parecería una exageración. No sólo porque nadie se ha sentado a escribirla (lo cual sería lo de menos, porque la historia, como ya se sabe, primero se vive y después se escribe, y de más está decir que mucho de lo vivido se pierde en la escritura), sino, esencialmente, porque siendo (como es) el oficio del escritor, y del historiador, *reinventar* una historia, ocurre que la *invención*, en el caso del teatro cubano, cuenta a veces con una memoria fragmentada, descreída, y no pocas veces contradictoria.

No he titulado mi intervención «Provocaciones sobre el teatro de grupo en Cuba», pero podría. Porque es provocador pensar que, a diferencia de muchas otras historias del teatro, escritas en diferentes latitudes, la nuestra contó con un historiador (obviamente me refiero a Rine Leal) que además de revisar archivos, copiar manuscritos, sacudir el polvo de las bibliotecas y otras tantas operaciones propias del trabajo bibliográfico, se adentró en lo que peligrosamente llamó *la selva oscura*, entendiendo por ello no sólo la intrincada profusión de textos escritos en el país, sino el delirante paisaje de escenarios, ruinas, incendios, compañías ambulantes, escándalos, circos, zarzuelas, gente olvidada, malabaristas, cantantes operáticos, gallegos convertidos en negritos, actrices desdichadas, amantes desquiciados, y toda la increíble colección de rostros, máscaras, gestos y acciones de lo que, sintéticamente, llamamos *la gente de teatro*.¹

Un desfile de verdad curioso en la escena del tiempo, un espacio por donde transitan voces y gestualidades que no recordamos pero que sin embargo existieron y transmitieron, cada uno en su tiempo, un *modo de hacer*.

Hacer teatro significa, en cierto sentido, esa transmisión.

No asistimos nunca a los espectáculos del teatro bufo o del Alhambra. Sabemos lo que quedó de los libretos sobrevivientes o de los cronistas de época, pero bastan quizás esos fragmentos, esos *pasos perdidos*, para *evocar*, incluso *crear*, en una historia.

Si se lee con detenimiento *La selva oscura*, u otros intentos de historiar la escena cubana, podemos imaginar con cuánto esfuerzo, carencias y dificultades de todo tipo, penurias económicas y presiones políticas, desacuerdo

social y fe en su oficio, la gente de teatro se agrupó, formando asociaciones, compañías, academias y lugares de todo tipo en los que, de una u otra forma, defender su trabajo.

Pero desde luego, la noción de *grupo teatral*, tal como la conocemos, pertenece entre nosotros a lo que hemos llamado *la Entrada (o la Pelea) por la Modernidad en la escena cubana*.



Sería difícil trazar una línea divisoria. Entre otras razones, porque el término *grupo*, o *teatro de grupo*, sólo ha sido de uso común en la jerga y la bibliografía teatral de las últimas décadas, es decir, ya en la segunda mitad del siglo xx.

Pero no cabe duda de que, cuando en 1936 surge La Cueva, auspiciada por un grupo de intelectuales, y estrena *Esta noche se improvisa*, de Pirandello, asistimos no sólo al primer intento de creación de una escena moderna, enraizada en la contemporaneidad, sino a una comprensión de la necesidad de crear *conjuntos profesionales* (la frase es de Rine Leal), con un repertorio estable y el estudio de técnicas renovadoras de la escena.

Como se sabe, a este primer intento siguieron otros: en 1940 la Academia de Artes Dramáticas; en el 41 el Teatro Universitario (donde no por casualidad se estrenara la *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera); posteriormente el Patronato del Teatro; en el 43 el Teatro Popular de Paco Alfonso, en el 44 ADAD y en el 47 Prometeo.

No voy a detenerme en la caracterización de estas agrupaciones. Pero es evidente que el período que va de

Prometeo (1947) a Teatro Estudio (1958), y especialmente lo que se ha llamado en nuestra historiografía *la época de las salitas*, revela el esfuerzo por la creación de grupos (Los Comediantes, Las Máscaras, La Carreta, y a partir del 54 el TEDA –Teatro Experimental de Arte–, Prometeo mismo, Farseros, Arlequín, Hubert de Blanck, El Sótano, La Comedia, entre otros), en los que la búsqueda activa de la *Modernidad* (o de la Contemporaneidad) en la escena cubana marca la necesaria vocación de agrupar un conjunto de personas con ideas, proyectos e intereses afines, dedicados al estudio riguroso de la dramaturgia y las técnicas escénicas.

Podrá argumentarse que en muchos de estos casos se trata de agrupaciones o conjuntos que para nada responderían (por razones de composición o de proyección social y cultural) a la noción que hoy tenemos de un *grupo teatral*.²

Sin embargo, no podemos olvidar que estamos hablando de los años cuarenta y cincuenta en Cuba, y que la propia *multifuncionalidad* de estos espacios teatrales (donde frecuentemente se combinan o intercambian la acción pedagógica, la indagación cultural, y las realizaciones propiamente artísticas, escénicas), revela una característica de enorme importancia para las definiciones del Teatro de Grupo en Cuba o en Latinoamérica.

Concretamente, me refiero al hecho de que la propia *ancilaridad* (Reyes) o *marginalidad* de las acciones culturales en el país o el continente en estos años, demanda un tipo de análisis que se diferencia de otras tradiciones y formalizaciones teatrales. De hecho, esta multifuncionalidad que caracteriza la experiencia teatral de estos años, establecerá rasgos que nos acompañan hasta nuestros días. Por ejemplo, la tradición del teatro-escuela, el lugar en que se forman, a través de Seminarios (hoy los llamamos talleres), clases prácticas, etc., los actores, directores, y técnicos de la escena.³

Lejos están, entonces, los tiempos del Alhambra o de las *solitarias rebeldías* de algunos autores de las primeras décadas del siglo. (Algo muy reconocible, por demás, en la historiografía teatral cubana: un cambio de signo).

Porque en realidad, esta primaria noción de Grupo (aunque no fuera todavía una expresión común), lo que demanda en múltiples formas es la existencia de un espacio-tiempo dedicado a la labor de investigación y estudio sistemático del teatro. (Obviamente, Teatro Universitario, en los cuarenta, y Prometeo, en los cincuenta, tipifican estos rasgos).

Desde este punto de vista, se trata no sólo de la intención, social o cultural, de llevar a la escena la dramaturgia clásica o moderna, nacional o universal, sino el énfasis en el estudio de sus relaciones con el medio y de técnicas (de actuación, dirección, diseño escenográfico, luces, sonido, etc. –el universo visual y sonoro de la escena) capaces de establecer una nueva (y diferente) relación con el espectador. En definitiva, no otra cosa que lo que hemos llamado, una y otra vez, la utopía del teatro en Cuba.⁴

Han sido ampliamente estudiadas las razones por las cuales estos intentos de rebeldía (ya no siempre solitarias, sino agrupadas) de los teatristas cubanos en los años cuarenta y cincuenta no lograron, en la mayoría de los

casos, la sobrevivencia o la amplitud que requerían. La falta de apoyo y sostenimiento oficial, la carencia de un público mayoritario, fueron razones determinantes.

Sin embargo, hubo un importante desarrollo técnico en los modos de hacer teatro; y en particular, en el afianzamiento de una concepción del teatro *como arte*.

En contra de lo que a veces se piensa, este concepto de teatro *como arte* implicaba también, de manera irrefutable, una vocación de interactuar con el espectador, y en esa medida, de utilidad e *integración social*.⁵

Son muchas las falacias que habría que debatir en torno a las tradicionales caracterizaciones de la etapa, pero no cabe duda de que, cuando en 1958, Teatro Estudio elabora su Primer Manifiesto y define:

...al descubrimos y confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos y formar un nuevo grupo teatral, al que hemos querido llamar Teatro Estudio, para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una *definida unidad de conjunto*...

Es entonces evidente que los propósitos de esta Vanguardia artística cristalizan en una concepción del *grupo teatral como estudio, laboratorio, investigación de los componentes (sociales, culturales y técnicos) que integran la imagen escénica*.⁶ Lo curioso es que Teatro Estudio marca un punto de llegada (en esa larga historia a la que me referí al principio), pero a su vez será la matriz de toda la enorme profusión de grupos y experiencias teatrales hasta el cierre del siglo.

¿A qué se debe? ¿Sólo a una voluntad de agrupación, de vida y relaciones comunes, de estabilidad más o menos conseguida en el tiempo?

Creo que aquí reside la pregunta de mayor importancia en nuestro tema. Porque, desde luego, no bastan la voluntad de agrupación o de sobrevivencia. Por sí mismas, son razones necesarias, pero no suficientes.

Se sabe que hay compañías, o grupos, o teatros, e incluso laboratorios, centros de investigación (y los nombres pudieran

ser todo lo elegantes e interesantes posible) que mueren muy pronto, literalmente mueren: dejan de respirar, tener vida activa: lo que equivale a decir: intercambio real con el medio, capacidad de transformación, aun cuando continúen proclamando su carácter experimental, investigativo, etc.

Porque los nombres son cosas que se ponen y se quitan. Y todos sabemos que bajo el rótulo de *teatro de investigación, experimental*, etc. se ha hecho, en cualquier latitud, mucha retórica y ejercicio de vacío, sin contenido investigativo real y sin experimentación que aporte descubrimiento o develamiento de lo nuevo.

A tal punto ha sido así (y esto no es un fenómeno local, o continental, sino a escala internacional: véanse, si no, los muchísimos festivales de teatro que en el mundo son), que varios de los conceptos que hemos manejado durante años (vanguardia, contemporaneidad, experimentación, etc., en la primera y segunda mitad del siglo xx), para significar los esfuerzos renovadores de la dramaturgia y la escena, han caído en un lamentable descrédito. Y no hay que echarle la culpa solamente a la crisis de las ideologías, la pérdida de las utopías, el fin de siglo, el nuevo milenio, la posmodernidad, etc.

En realidad, hoy vemos, a veces, a las personas más notables por sus logros y aportaciones al arte escénico, desconfiar –y con razón– de estas denominaciones.

Referido de otra forma:

¿Es que la crisis de los *proyectos modernizadores* (al menos en Latinoamérica) significa la renuncia a ese *teatro de grupo* cuyos antecedentes se remontan, en efecto, a las proyecciones modernizadoras de una vanguardia artística, raigalmente enlazada, desde sus orígenes, y especialmente en Cuba, con el proyecto de Nación, Cultura e Identidad?

Terreno peligroso, porque los factores de desintegración (en Cuba y Latinoamérica) marcarían el signo contrario a los anhelos de integración, consolidación de los grupos y continuidad de sus resultados. Y sin embargo –flamante paradoja–, es en los teatros de grupo donde sobrevivió esta Utopía como *resistencia*, no unitaria, sino (significativamente) fragmentada.

Justo por estas razones, es aquí donde habría que delindar, y quizás operar al revés.

Pienso que cuando grupos como Teatro Estudio o El Escambray, entre nosotros, insertos en las problemáticas de los años sesenta y setenta, hasta la actualidad (como podríamos hablar también de La Candelaria, en Colombia, Yuyachkani, en Perú, u otros en el área de Latinoamérica), hicieron un llamado, un reclamo *al detenimiento en el estudio de sus condiciones del medio social y cultural; cuando elaboraron un conjunto de técnicas propias de investigación y escenificación* (en acuerdo con sus específicas condiciones de vida y relaciones con el espectador), crearon los modelos de un comportamiento –un conjunto de acciones– que no son repetibles, que no pueden trasladarse mecánicamente de una realidad a otra, de una época a otra, pero que permiten entender, a las generaciones posteriores, cómo un grupo de personas (y no sólo una Idea, un Programa, una Política o un Método), lograron crear *un área de resistencia y creación, una Utopía o un Lugar* –cito con placer una frase de Próspero en *Otra tempestad*– para sus experimentos.⁷

Personalmente, no le temo a la palabra.

Sé que los *experimentos* de estos grupos (en los que se mezclaron audazmente –aún sin un método prestablecido– política y sensibilidad, cultura e instinto, técnica y aprendizaje, Stanislavski y Brecht; lo poco que llegaba de Grotowski, el Living Theatre u otras experiencias, y los imperativos inmediatos de la calle, la agitación, la euforia, la sorpresa o el terror –los materiales que desde siempre hicieron unir y agruparse a las personas–, sé que fueron válidos y fructíferos porque nacían de una necesidad real



de conocimiento y acción; porque se nutrieron de referencias diversas, a veces opuestas pero complementarias, de métodos e investigaciones diferentes, en los que la noción o la vida de grupo no fue una aceptación homogénea e indiferenciada de lo establecido, sino una conjunta rebeldía contra el estatismo, el tedio, la fealdad, los caminos trillados, y una búsqueda activa, agotadora, llevada hasta el límite de sus posibilidades, de la verdad –esa palabra fugaz– y la belleza, sobre todo la belleza, entre toda la aparente brutalidad y vacío de la existencia.

Un pedazo de existencia. No toda, desde luego, ni muchísimo menos toda la verdad.

Porque otro de los hechos que revela la utilidad de estos *modelos de comportamiento* a que me he referido (y llámense aquí el Odin Teatret, La Candelaria, Yuyachkani, El Escambray o Teatro Estudio, por citar los más relevantes y cercanos a nosotros) es la creación de un conjunto de relaciones –quizás es lo que deberíamos llamar en realidad una *cultura de grupo*– enraizadas en condiciones y contextos específicos, cuyo alcance universalizador o extensible, en el orden metodológico de sus experiencias, se define precisamente por el carácter concreto, particular, de sus indagaciones, absolutamente contrario a las generalizaciones y aplicaciones mecánicas o banales.

Quiero insistir entonces en que se trata de otra curiosa paradoja.

Son experiencias delimitadas, en tiempos y espacios específicos, que a su vez, como en el *Aleph* de Borges, permiten por su concreción y particularidad, la visualización, estudio y asimilación de todo el saber acumulado; es decir, las diferentes tradiciones teatrales, métodos y sistemas, pero a partir de un estudio minucioso de sí mismos, en primer lugar, de esas personas –sus materiales sensi-

bles y secretos, aprendidos o desconocidos— que conforman el grupo como entidad de laboratorio, indagación y conocimiento. Porque esto, y no otra cosa, es lo que realmente significa (como *cantidad hechizada*, humanizada) el estudio del medio social y cultural.⁸

No hay que olvidar, por otra parte, que el concepto mismo de *laboratorio* está inseparablemente ligado al de investigación. Lo que es igual: el laboratorio es un área de la investigación práctica. Pero a su vez: en la base de la investigación (científica o artística) está el trabajo de experimentación, cuyo verdadero sentido no es la aplicación, o la repetición en serie, de los resultados, sino la búsqueda, partiendo de lo conocido, de *lo desconocido que se esconde*.

De hecho, sólo cuando los descubrimientos se suceden, puede hablarse de una etapa de *sistematización* (y divulgación) de los resultados.

¿Parecerá entonces que un grupo está obligado a encontrar su propia vía, y que del encuentro de sus propios métodos de trabajo y resultados distinguibles, dependerá su identidad y su eficacia, su acción y utilidad (social) como grupo?

Sucede que el estudio minucioso de las tradiciones (teóricas y prácticas del teatro: las herencias, los métodos y formalizaciones) no sustituye la investigación empírica, porque es allí donde se verifica el encuentro con lo personal, lo particular de cada individuo, a través del cual se manifiestan, de manera visible o invisible, expresable o no en el lenguaje común, las genuinas y contradictorias *materias de una época*.⁹

Aunque nos parezca extraño, es eso lo que nos propone el Manifiesto de Teatro Estudio, en las palabras de su tiempo. Es también el aporte de los métodos de investigación social y sus equivalentes (técnicos, escénicos) en el acto de producción y enunciación teatral en el caso de las obras del Escambray. (Es decir: crear un sistema específico de comunicación: con métodos diversos, para un contexto —un espectador— diferenciado; lo que es igual, pero determinante: un lenguaje de relación con el espectador).

En cierta forma, este estudio de las *culturas de grupo* (de cada uno de ellos, en circunstancias particulares), por ejemplo, de los que he citado, sería fundamental para descubrir qué fuentes, referencias, metódicas inmediatas y variaciones utilizaron. En otras palabras: de qué manera elaboraron su propia indagación y sus acciones, incorporando todo el saber anterior a la práctica específica de interacción con el medio elegido.

Sin embargo, es obvio también que para explicar la totalidad de la acción (social, poética y cultural) de un grupo, o su sobrevivencia más allá de las condiciones que le dieron origen, no bastan las referencias y las fuentes nutricias. En el centro de toda esa acción están las personas, el cuerpo y vida propio de los actores, directores y otros, inmersos en la construcción de sus propios relatos, imágenes y sistemas de señalización.

Esta personalización e individuación del trabajo me resulta la zona más atractiva, y poderosa, en la definición de una Historia de grupo.

Porque, ¿cómo pensar que la historia de un grupo es sólo, o esencialmente, la suma de sus textos, referentes,

métodos, declaraciones, estudios comparados, espectáculos, etc.? ¿Y no es, más allá de todo eso, la manera en que se interrogaron a sí mismos, el ejercicio de una práctica sistemática de autorreconocimiento, depositarios como somos, en cuerpo y alma, de una cultura viva (aunque a veces confusa, fragmentada) en cada tiempo?

Si pensamos así, entendemos por qué muchos de estos grupos dedicaron, por ejemplo, un espacio considerable al entrenamiento y la preparación del actor; por qué concedieron a la instancia pedagógica, formativa (aunque



con disciplinas de diferente tipo), un papel determinante en la conformación grupal; e incluso, por qué reclamaron el desarrollo de una dramaturgia propia, más allá de los textos (fuentes, mitos, relatos antiguos o contemporáneos) y las múltiples referencias que pudieran utilizar en la conformación de su propio lenguaje.

No es que se tratara de lograr un actor culto (en términos de referencialidad), sino de entender que ese cuerpo que se entrena, esa memoria que se activa, son depositarios: fragmentos particularizados de una cultura tan secreta, tan silenciosa, tan finamente inscrita en la sangre, que apenas se conoce, se descubre o se escucha.

Aprender a conocerla o escucharla, a descifrarla en sus sentidos más contradictorios y antagónicos, es parte esencial del entrenamiento y la autopreparación; y cuando en efecto, interactúa con el otro, en el espacio aparentemente vacío pero lleno de resonancias invisibles, se va creando ese tejido de acciones y palabras que van conformando una dramaturgia y una imagen escénica.

Tratándose de una ponencia, no podría extenderme más en este punto, pero es evidente que evoco estas razones para destacar el sentido de persona, de identidad y responsabilidad estrictamente personal que implica la creación y sobrevivencia de una experiencia de grupo.

Creo definitivamente que ni una resolución, ni una orientación ideológica o política, ni desde luego razones comerciales o eventuales, establecen la verdadera naturaleza (y menos la supervivencia) de un grupo teatral. Tampoco una simple voluntad de continuidad, sino una permanente indagación (a veces cruel) sobre sí mismo, cada uno, en relación con el otro, el cercano, el que tan sólo ha decidido, también, someterse a la experiencia.

De ese *encuentro*, si se logra, surgen –como diría Osvaldo Dragún, si estuviera aquí, y en cierta forma está– *nuestras metáforas más profundas subjetivas*. No lo exterior, lo decretado, lo conocido, lo impuesto o aplicado. No el *mensaje* bruto y fácil al espectador, sino el *descubrimiento* –frente a él, con él, y a veces a contrapelo de él– y cada vez, o en cada acto de representación, de *lo desconocido que se esconde*, lo que de ninguna otra forma (quizás en ningún otro medio o lenguaje) pudiera ser descubierto.¹⁰

Eso desconocido que se esconde suelen ser las tensiones profundas de una época. Los latidos, impulsos, pulsaciones. Ocultos, inscritos e invisibles en la naturaleza secreta del actor y de la escena.

Prestar el cuerpo a lo desconocido es un enorme riesgo. Compartir durante años esta experiencia de riesgo con los otros, implica ya un sobrepasamiento de los límites. Pero es lo que define, en mi criterio, una experiencia de grupo en el teatro.

Sin duda podrían enumerarse una serie de rasgos que identifican lo que comúnmente entendemos como un Grupo teatral entre nosotros. ¿Pero no sería también una forma de esquematizar –incluso sectarizar– lo que en nuestra historia ha sido un comportamiento rico en variaciones, tensiones y diferencias?

Los puntos en común a los que me he referido (concretamente la multifuncionalidad de estas experiencias: el grupo como escuela, área de investigación y producción de espectáculos; la jerarquización del estudio del medio social y cultural indisolublemente unido a la búsqueda de técnicas renovadoras en la concepción dramática y la realización escénica) nos llevan en cualquier caso –más allá de las diferencias apreciables entre los grupos fundadores y las más recientes experiencias de grupo desde los años ochenta hasta la actualidad– a subrayar el carácter (no ético, lo cual me parece una palabra excesivamente ambigua en estos casos) sino especialmente transgresivo de la tradición del teatro de grupo entre nosotros.

Personalmente, no creo demasiado en los movimientos inducidos, sino en las excepciones. Un grupo es, además –y no puede olvidarse– un sistema de relaciones (personales) cuyo equilibrio *precario* permite (o amenaza) la

transformación continua de sus componentes. No es terrible: es sólo uno de los atributos de riesgo. Pero es evidente que, para que las tensiones y contradicciones profundas de una época se revelen, el cuerpo del actor y de la escena (ella misma como texto de representación, como escritura) es necesario ese *estado de precariedad*. Precariedad y equilibrio. Otra paradoja. ¿Es creativa?

Por un *azar concurrente*, la pregunta me recuerda la graciosa definición de Lezama en torno a su *sistema poético* sobre la persistencia de una *serie regulada* para que se produzca una *excepción morfológica*.¹¹ ¿En qué piensa este cubano, este latinoamericano culto y callejero, que prefirió como lector para su complejísima creación literaria –vívida, sufrida e inscrita en la piel del país durante los cuarenta, los cincuenta, los sesenta y los setenta–, prefirió, dijo, *al campesino saludable que al bachillerismo internacional intoxicado de fórmulas al uso*–, en qué piensa cuando habla de una *serie regulada*, sino en el esfuerzo continuo, *destilado*, en el difícil *ejercicio de laboratorio* que constituye *extraer imagen y belleza* de lo real y lo común, lo *incomprensible*, a partir de una continua y sostenida acción que parece interminable hasta que, finalmente, surge la *excepción*?

Resulta que esa *excepción* –o eso que hace excepcional el avatar de un grupo y no de otros– significa haber llegado, con el *lenguaje destilado* de su tiempo, a la expresión de esas tensiones, esas pulsaciones invisibles, casi inaudibles, que muchos no quieren escuchar y otros las sufren *en carne y sangre propias*.¹²

Supone sacrificio, devoción, y sobre todo *placer*.

El *placer de la escritura*, decía Roland Barthes, pero, en este caso, un placer del más intenso, quizás en extremo, aquel que signaliza una escritura cuerpo a cuerpo, mirada a mirada, en un acto único, irrepetible y efímero, de comunicación.

¿Quedan grabadas las palabras, las imágenes de grupo, en el callado espectador?

Sospecho que el grupo es defensa, integración, pero sobre todo estrategia, estrategia de cambio (de señales) y metáfora (por sustitución) de lo que, en cada tiempo, se descubre a contrapelo.

Puede ser lo viejo, lo vencido, pero también lo nuevo falso.

Y esta contrapartida (de lo evidente, lo establecido, lo aceptado), obtenida en la raíz de una *precaria* integración, define lo que llamaríamos una dinámica de grupo, a caballo entre la precariedad (lo frágil, quizás el subterfugio, la máscara misma del lenguaje) y la estabilidad (que no es tan fuerte, pero crea una nueva paradoja que transcurre en el tiempo).

Es la *precariedad* lo que nos permite descubrir lo oculto o lo indecible.

Es la estabilidad lo que nos permite su revelación y el poder de compartirlo en un *lenguaje cifrado* para el espectador.

La *máscara del lenguaje* (o el lenguaje como máscara, su función primordial) es sólo un recurso.

Pero el poder de sostener este recurso es la estrategia de grupo.

No hay que vivir toda la vida juntos para poder realizarla.

Y basta haber convertido la materia bruta de las cosas en una excepción: algo que irradia o ilumina otra condición.

Teatro de rebeldía e irradiación, el Grupo ha sido en Cuba, sobre todo, *identidad de cambio*: relevo de lo anterior y puente a lo otro, sin temor a perder una inmortalidad dudosa.

Ya Rine hablaba del *teatrista heroico*, y hoy suena muy gracioso.

Como si todos lo fuéramos –por lo descarnado de los tiempos–, la noción ha perdido relieve. Pero en cambio, ha ganado entendimiento: basta producir esa excepción durante un pedazo de existencia que es nuestra vida, para recorrer en él el trazado indicativo de una acción. Incluso la vejez –si hemos tocado el punto en que nuestra rebeldía trazó la imagen de una época, sus señales cambiantes y terribles–, incluso la vejez es un acierto.

Nuestra historia de grupos es rica en excepciones. Quiere decir: en persistencia y rupturas; en estrategias de todo tipo que modelaron una tradición de rebeldía, gestos que conformaron una identidad, pasos que aún perdidos nos convocan.

¿Qué piedra filosófica hemos buscado? Sin duda no la piedra, sino el acto de lanzarla en el vacío.

De allí la persistencia de la festividad, el rito, pero sobre todo la *gracia* de nuestras formas de representación. Como si de la piedra saliera un ojito; y del ojito un rostro, y del rostro un cuerpecito que cuenta una historia extravagante y maliciosa, llena de imposibles y personajes guapos, cobardes, nostálgicos y arrogantes.

«Es el Cemí», dice alguien.

O es la cara de Vicente, de Raquel, de Flora, de Albio, de Carlos, y de tantos, inventando un teatro que no existe pero que... pudiera existir.

Es el rostro de Rine persiguiendo, descubriendo la última noche (teatral) del 58 o la primera función de *La vitrina*.¹³

Soy yo, y nosotros, evocando esta historia, y son los grupos de hoy y de mañana, tratando de encontrar la misma piedra que tiene el poder, y eso sí es poder, de no repetirse, sino de lograr tal cantidad de mutaciones, y rostros, y gestos diferentes, que cada uno pone lo suyo.

No es necesario, entonces, pensar en una única forma de concebir u organizar un grupo. Tampoco pensar que es sólo su extensión en el tiempo, su dudosa inmortalidad, lo que lo hace *activo*, actuante.

Creo que es la intensidad, la ruptura de los límites, la transgresión no gratuita, sino de raíz esencial (lo *esencial-persona* en que se revela un país, un continente, una cultura o una época) lo que hace activos el gesto de La Cueva, las búsquedas de Prometeo, las imágenes de Teatro Estudio, las rupturas del Escambray, u otras tantas experiencias de rebeldía y afirmación del ser (nacional y personal) que hemos vivido en estos años.

Está claro que la fuerza del brazo puede debilitarse con los años. Pero *la gracia es la gracia*, como diría Alfonso Reyes, y no importa cuán largo sea el trazado de la piedra si sus figuras, sonrientes o amargas, cobran vida. De la vida de estos grupos estamos hablando. Y de un deseo de que sus historias se cuenten por sus propias personas.¹⁴

«Cemí, Cemí», dice la Piedra a la Carita pintada: «¿Hasta cuándo hablarás las mismas cosas?»

«Piedra», dice Cemí, dibujando una pirueta: «¡Hasta que me oigan!»

NOTAS

- 1 Habría que recordar no sólo *La selva oscura*, sino ese magnífico libro que es *En primera persona*, recopilación de crónicas sobre espectáculos desde una mirada sumamente aguda y personal.
- 2 De hecho, se trata de agrupaciones muy diferentes entre sí. Incluso, de experiencias que se han considerado opuestas o antagónicas por sus objetivos y métodos de trabajo (Teatro Popular con respecto a Prometeo, y otros).
- 3 Algunas son experiencias fundamentalmente pedagógicas que como resultado producen un espectáculo, o al revés: espectáculos que fueron *escuelas* para actores, directores y técnicos de la escena.
- 4 Es significativo que Rine Leal ha caracterizado esta etapa afirmando que: *hubo intención teatral, pero no teatro*, lo cual me parece demasiado absoluto. Es una caracterización sugerente. Pero la realidad es más compleja: había teatro... aunque no durara mucho.
- 5 Sin duda este es uno de los temas más interesantes de la etapa: la polaridad entre la opción *estetizante* y la activación social, que estableció paradigmas (Teatro Popular/ Prometeo, u otros) de comportamiento frente al proyecto –cuyo origen se remonta a la Primera Generación Romántica cubana– de creación de un teatro nacional. La crisis (o la imposibilidad) de este *espacio unitario* explica la polaridad y diferenciación de las respuestas. Sin embargo, un análisis detenido revela vínculos y relaciones (más allá de las diferencias) que permitirían una caracterización más completa de la etapa y sus derivaciones posteriores hasta la Vanguardia.
- 6 Lo significativo es cómo se desplaza (o se concreta) el proyecto de creación de un teatro nacional –desde Heredia, Milanés, Ramos– hacia la conformación de la entidad del grupo teatral

como área de indagación, reflexión y acción cultural en el contexto específico de la etapa. Desde este punto de vista, Teatro Estudio ejemplifica el logro mayor de esta Vanguardia escénica.

- 7 Raquel Carrió y Flora Lauten: *Otra tempestad*. Ediciones Alarcos, 2000.
- 8 Cf. José Lezama Lima: «Las eras imaginarias», en *La cantidad hechizada*, UNEAC, 1970.
- 9 Este es otro de los temas apasionantes en un estudio de Grupo: lo que no es expresable en el lenguaje común y obliga a la creación conjunta de un lenguaje (metafórico, *signico*) reconocible/no reconocible; es decir, un *código de entendimiento* con el espectador. Entre nosotros, por tradición: el uso y la manipulación de la parábola histórica; la ironía, la parodia, el humor: la adulteración o relativización del *canon* (fábula, caracteres). Cf. Raquel Carrió: «Ironías y paradojas del comediante. Notas sobre el montaje de *Otra tempestad*», en revista *tablas*, 1998.
- 10 Raquel Carrió: «Ironías y paradojas del comediante» y «La Casa del Alibi (sobre la escritura de *Bacantes*)», en revista *tablas*, 1998 y 2002.
- 11 José Lezama Lima: *Paradiso y La cantidad hechizada*, ed. cit.
- 12 Me refiero, obviamente, a los actores, directores, dramaturgos y todos los que, de alguna forma, participan en este tipo de experiencias.
- 13 Cf. Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano; La dramaturgia del Escambray*, entre otros.
- 14 Alfonso Reyes: *Ensayos* (varias ediciones). Por suerte, a esta ponencia siguieron trabajos y testimonios sumamente valiosos sobre Prometeo, Teatro Estudio, Teatro Escambray, entre otros colectivos hasta los últimos años.

HAY, SEGÚN RECUERDAN ALGUNOS TESTIMONIOS, tres direcciones habaneras en las cuales puede contarse nuevamente esta historia. Tres puntos en una geografía teatral que sólo podrá recorrer un amante cierto de la escena, porque no hay mapas, tarjas, lápidas, inscripciones ya en muchas de esas locaciones donde alguna vez se hizo teatro. Digo teatro y digo más, *teatro de arte*; en una ciudad acosada por la rapidez de un época en que ya otras formas del entretenimiento iniciaban su cruzada contra la vieja costumbre del teatro, y en la que, mientras algunos garantizaban sus públicos con vodeviles o revistas ligeras, otros persistían en representar a Camus, Sartre, Shakespeare, Piñera, Lorca, Tennessee Williams, Pirandello, Chéjov o Miller, a contrapelo del calor, de los lugares comunes de la tropicalidad, del asombro con que muchos pudieran recibir la noticia de que aquí, frente al mar Caribe, también esos autores podían tener

Para otra estancia habanera de Prometeo

Norge Espinosa Mendoza

un tablado y al menos un puñado de fieles ante los cuales representarse. En el teatro de la Escuela Valdés Rodríguez, en la salita incómoda del Lyceum de La Habana, en el antiguo palacio de los Yesistas o al aire libre, en la plaza Rector Cadenas de la Universidad, podrían estar algunas de esas tarjas, inscripciones, manifiestos de una memoria que, por fracturada, no debiera demorar tanto en contarse a quienes, ahora mismo, pueden lanzarse a las calles preguntando cómo empezó todo. De dónde vinieron los nombres a los que hoy antepone el título de maestros. A quiénes tenemos por padres de lo que debió ser un acto de locura y fundación. Vamos a poner hoy algunas de esas tarjas, inscripciones, aunque sea imaginariamente (en el teatro casi todo es imaginación) en algunas de esas fachadas, sobre el mapa palpable de una ciudad que se olvida a sí misma con frecuencia. Vamos, aunque sea, a poner en ella, otra vez, los puntos exactos donde hace ya cincuenta y cinco años Francisco Morín reinventó el nombre de Prometeo. Contra el calor de La Habana, contra la indiferencia de muchos, para esos pocos espectadores que pudieron ver, entre el azoro y la complicitad de cada noche, otra forma posible de sentir el teatro en Cuba.

2

En esa novela del teatro cubano que es el libro *En primera persona*, Rine Leal deja sus testimonios acerca de un tiempo que es el de la fundación, en nuestro país, de un teatro de arte. Prometeo parece ser, desde la perspectiva de su lectura, la cima de tal esfuerzo quimérico, y del grupo dirigido desde 1948 por Francisco Morín llega a decirnos en un rapto de devoción y desvelo:

A Prometeo se entra como quien penetra en el sagrado recinto de un templo. La sala está casi siempre vacía, las sillas son tan incómodas como los duros bancos de las iglesias y el ambiente tiene la modestia, la pobreza y el sentido místico que conocieron los primitivos Apóstoles. Las pocas gentes musitan más que conversan, se conocen entre sí y miran a los recién llegados como intrusos de la sagrada majestad de un recinto órfico. El tiempo se alarga cada vez más y muy cerca de las diez de la noche el telón se abre en medio de un silencio sepulcral: la función de arte va a comenzar. Prometeo exhibe sus parches y remiendos con el mismo orgullo de quien dice frente a los palacios de la aristocracia: «Soy pobre pero honrado». Y es verdad, porque Prometeo es el único intento en La Habana de realizar un verdadero teatro de arte en medio de la frivolidad y la ambición monetaria del resto o del casi todo restante.

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Es curiosamente ese mismo libro el que, en su volumen de memorias, Francisco Morín cuenta que le arrebataron de su equipaje, cuando ya desengañado de la Cuba de 1970, abandona el país. El libro de Rine Leal defendía aún su nombre, antes del tiempo en que Prometeo pasara a ser un capítulo borrado, apenas vuelto a mencionar hasta comienzos de la siguiente década. Francisco Morín dejaba atrás La Habana sin volver a hallar sus iniciales en un libro que ya no leería fuera de su patria: vamos a considerar este suceso como un posible golpe teatral.

La descripción del crítico es ahora mismo harto valiosa. Se refiere ya al tiempo en que Prometeo ha ganado una madurez señera, y en el cual el grupo ha saltado de su primera sede «oficial»: de la calle 21, n. 109, entre L y M, a la sala de Paseo 264, en el viejo local del Casino Republicano Español. Antes, el grupo había deambulado por otros espacios: los teatros de la Escuela Valdés Rodríguez, escenario del estreno mundial de esa obra capital de la dramaturgia moderna cubana que es *Electra Garrigó*, el del Lyceum o el de la Escuela Normal (donde puso en escena su *Orfeo*, con el cual Morín ganó el premio a la mejor dirección del año 1950). Poco más tarde se desplazaría a una sala más confortable, en Galiano 260, que gracias al diseñador habitual de sus montajes, el injustamente olvidado Andrés García, contaba con aire acondicionado y un poco más de comodidades, incluido un escenario inclinado para conseguir mejores visuales. Allí radicó el grupo hasta 1968, cuando empieza su nombre y memoria a fantasmarse, como un personaje de Virgilio Piñera. Son esas las posibles direcciones a las que me refería en el

primer párrafo, y mencionándolas vuelve a ser visible una Habana en la cual el teatro parecía dispuesto a ocupar sitios pequeños, acaso inimaginables, con tal de sobrevivir o de ser aplaudido de otro modo. Es una Habana en la que llegaron a coincidir la sala Las Máscaras, de Andrés Castro, situada en el Palacio de los Yesistas: calle Xifré, esquina a Maloja y luego en Ira entre A y B; Arlequín, calle 23 entre N y O, también en el Vedado; o Atelier, de Prado 260. Y que a la vez acogía la función mensual del Patronato del Teatro en el Auditorium, las representaciones populares del Teatro Martí, las funciones de títeres que los Hermanos Camejo brindaban en el Retiro Odontológico, y las sofisticadas piezas que generalmente subieron al escenario de la Hubert de Blanck. La mayor parte de esos lugares ya no funciona como centro de acción teatral. Desaparecieron. Son salas de reuniones o meros agujeros negros de una memoria que ha terminado disolviéndose en su propio desequilibrio. Lástima en un país cuyo movimiento teatral no ha dejado nunca de reclamar sedes, lugares, áreas donde contaminar a un espectador de esa fiebre que puede ser el teatro.

Francisco Morín estaba poseído por esa fiebre. Concha Alzola llega a llamarlo «el poseso de la calle Prado». En esa otra novela del teatro cubano, suerte de *En busca del tiempo perdido* teatral: su libro de memorias *Por amor al arte*, no revela su edad. Ni habla de su infancia, dice poco de su vida privada. Es como si el teatro hubiera sido en él una febrilidad innata, una suerte de éxtasis maldito. Luego, en una entrevista concedida a Carlos Espinosa, revela que desde niño le gustó jugar a ser «el director». Como Lorca, como

tantos. El cine fue una influencia esencial, a diferencia de las puestas que sus padres iban a ver con asiduidad al Teatro Martí, que nunca le gustó. En esos años era François Morin, o al menos así firmaba los libretos que llevaba, adaptando novelas, a la emisora radial que transmitía el programa «Ideas Pazos». Y era quizás ya el Morín que trabajaba en una oficina de ferrocarriles que se convertiría en su único ingreso real, hasta 1956. Lo cierto es que su vida, a partir de lo que se lee en su volumen de memorias, parece comenzar en 1940, exactamente el 25 de junio, cuando el futuro director de Prometeo se inscribe como alumno en la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana. Lo demás parece ser anécdota, y es de ese Morín director que podemos tener una idea precisa. Él mismo se encarga, en ese libro, de que la persona real que fue y es, diga poco de sí, importe poco, más allá de las tablas y el telón.

Sus años de estudio lo hacen coincidir con Schajowicz, un austriaco que huía de la Guerra Mundial tras haber cursado estudios con Max Reinhardt, con el

español José Rubia Barcia, y con los cubanos Modesto Centeno, Luis Alejandro Baralt, Marisabel Sáenz, Dulce Velasco, Ana Saíenz, Violeta Casal, Alejandro Lugo, Rosa Felipe, Raquel y Vicente Revuelta, entre tantos. Son días de un fervor expresado en el anhelo juvenil de configurar en Cuba una realidad moderna para el teatro, alejado de la concha del apuntador, de los vicios de la tradición española, de los Benaventes y Quinteros a los cuales el propio Lorca denigraba con pasión. Esos nombres vuelven a Cuba, a la memoria teatral cubana, desde las páginas de *Por amor al arte*, uno de esos libros incómodos que se integran a lo que el poeta Antonio José Ponte ha llamado «la tradición cubana del No». Pero más tarde podríamos hablar de eso.

Prometeo, el grupo teatral Prometeo, fue antes la revista *Prometeo*. Una revista sufragada por Morín, que fue su director entre 1947 y 1953. Esa corta vida sirve hoy como base imprescindible que desmiente la desértica imagen cultural que ha querido incrustarse en determinadas zonas de la memoria republicana. Si nuestros teatristas afirman aún hoy, cuando gozan de garantías impensables en aquel tiempo, que el teatro se hace con una enorme cuota de sacrificio, sus antecesores de ese tiempo ya clamaban esa frase. Sin recibir casi nunca un salario real por ello, sin aspirar más que al prestigio que se obtenía en las tablas y no ante la facilidad aparente que ofrecía una cámara televisiva o una emisión radial. Pero también la revista *Prometeo* espera por una revisión cabal de sus páginas. Yo, que he podido hojearlas, confieso la admiración por cuanto de fundación hay en ella, por lo que hay de cercanía entre sus anhelos y los nuestros, ahora mismo, bajo el mismo calor, frente a las mismas costas.

Antes de ser un grupo teatral de entera solidez, Prometeo fue también una puesta en escena. Un montaje que entró de golpe a la leyenda maldita de nuestro teatro, y del cual seguimos teniendo ahora la vibración de sus resonancias

Prometeo, también, antes de ser un grupo teatral de entera solidez, fue una puesta en escena. Un montaje que entró de golpe a la leyenda maldita de nuestro teatro, y del cual seguimos teniendo ahora la vibración de sus resonancias. En 1948, como saludo al primer aniversario de la revista, Morín se independiza de la ADAD y dirige esa obra que la propia Academia se había negado a representar. La coincidencia de que Prometeo surja defendiendo un texto nacional, y más, una pieza tan desequilibradora como *Electra Garrigó*, debiera conducirnos a análisis menos azarosos del destino de ambos. La apuesta de Morín por un texto que funcionaba a manera de «no va más» ante el anquilosamiento y la pereza de la escena nacional frente a las nuevas actitudes de la escena mundial, había sido precedida por la aparición, en la misma revista, de un artículo donde Piñera se preguntaba por la existencia de un verdadero teatro nacional. El estallido que ese montaje provocó, la reacción indignada de la crítica (no toda: recuérdese la reseña de Manolo Casal, la de María Zambrano y la de Matilde Muñoz), vienen a conceder a la escena cubana una fractura, una calidad de tensión que aún seguimos enfrentando o repitiendo, como un gesto a ratos manido, en discusiones desgastadoras y sobreesídas, y en otros como la necesidad de un movimiento real acerca del enfrentamiento imprescindible de todas sus partes. De alguna manera, debemos a Prometeo la primera reacción de modernidad sobre la misión del dramaturgo, el director y en Cuba como conjunto. Aunque aún, cincuenta y cinco años después, no hayamos aprendido del todo la moraleja.

Leída esa aventura hoy, puede comprenderse su naturaleza quimérica, su *proyecto*, no visible desde la obviedad pero sí desde la terquedad con la cual el grupo repetía su gesto: crear un estado *otro* dentro de la escena nacional, un predio ajeno a las tensiones que desfiguraban a la escena cubana, y sobre todo, la procuración afanosa de un espectador distinto, inteligente, agudo en su probabilidad de elecciones

3

Así quedó fijado el destino de Prometeo. En un ámbito como el que se describe, entrar como un estremecimiento al panorama cultural cubano podía ser, pese a todo, un signo revivificador. Desde ahí comienza a extenderse un hilo que enlaza los siguientes montajes, los nombres de los autores representados, la formación y procuración de nuevos talentos, la intención de ganar un sello particular dentro del esfuerzo fundacional mismo. Un concepto Morín, un sello Prometeo. Una garantía capaz de atraer o repeler a un público gustoso o no de sus ofrecimientos. Creo que Prometeo fue, en la generalidad de sus montajes, uno de los primeros actos de conciencia del teatro cubano de su época. Incluso en las manías de su director. Creo también firmemente que un grupo teatral ha de ser el mejor espejo, y no el monumento, que puede anteponer a su rostro un director. Viendo sus montajes podremos conocer mejor a esa persona, caer bajo su hechizo o temerle siempre. Morín, en *Por amor al arte*, cuenta la historia oculta del teatro cubano: rememora fechas y acontecimientos, rescata sitios y figuras. El lector, sin embargo, agotará esas páginas en busca de una definición de su poética, de una descripción sobria y sistemática, programática, de lo que era en verdad Prometeo, capaz de ofrecer a Rine Leal ese estado de ánimo que aún aparece de modo tan elocuente en sus palabras citadas. Sabemos que durante 1947 Morín estudió en New York bajo la guía de Piscator, pagando a duras penas el curso de actuación. A esa referencia debemos unas de las pocas

confesiones que en el volumen afirman lo que el espectador de Prometeo hallaría en sus montajes: «Mi aspiración era hacer un teatro conceptual, buscaba un tipo de actuación funcional para expresar ideas, quería reducir la puesta en escena al mínimo de elementos, eliminar todo lo estrictamente decorativo, encontrar el teatro esencial». Prometeo es, entonces, una fórmula que aspira a otras fórmulas de concreción escénica. La vehemencia de su director en esa búsqueda fue la vehemencia de su propia fe de vida.

Algunos testimonios recuerdan el uso de la media voz, de las cadenas de acción que, en el trazado preciso de sus despliegues, parecían contradecir lo que el actor enunciaba vocalmente. A falta de una mejor definición se ha hablado repetidamente de la morbilidad, del carácter «torcido» en el tono aplicado desde el trabajo directriz, conduciendo al intérprete a zonas de una complicidad que enrarecía, en cierto modo, las expectativas naturalistas del auditorio. El sello de Morín estaba en la voluntad marcada de traducir una psicología del personaje a partir de la sobriedad y el trabajo de los opuestos desde la caracterización misma. Su legado, si bien no carente de momentos de espectacularidad, es el de un director que confió en sus actores y supo pulsarlos hasta obtener de ellos un nuevo sonido, una reverberación inédita en la escena cubana. Sus aliados fueron siempre grandes autores: Strindberg, Cocteau, Sartre, Osborne, O'Neill. Escogió otros dramaturgos con los cuales no se atrevería en aquella Cuba probablemente nadie más: Giovanetti, Coccioli, Audiberti, Julien Green, Genet. Extendió carta de presentación a



escritores cubanos que aún hoy se saben difíciles: Carlos Felipe, José Triana, Arrufat. Forjó intérpretes como Lillian Llerena, María Teresa Rojas, Helmo Hernández, Elena Huerta, Ernestina Linares, Asseneh Rodríguez, Eduardo Moure, Verónica Lynn, Sergio Corrieri. Confió en el talento de Vicente Revuelta y Berta Martínez como directores dentro del reino virtual que era Prometeo. Dejó en ellos, de algún modo, una conciencia que ambos, negándola o prolongándola, hacen visible todavía en esa Habana desmemoriada de sí misma con sus propias puestas. En cada uno de ellos, hubo un Morín, al ser conducidos por este director o crear junto a él ese espacio contaminado que hoy recordamos como su grupo. Hoy hablan de él con fervor, desdén o sin acudir a las palabras. *Por amor al arte* ha vuelto de revés esas actitudes. Están en ese libro desde el espejo en el cual Morín, bifronte, los mira y se mira en ellos.

Cierto es que Prometeo, a lo largo de sus veinte años, no fundó una Academia, no trabajó como un taller, no extendió a escuela visible desde una escolástica su sello. Roberto Blanco, sin embargo, fue como Berta Martínez asistente de Morín: ya se sabe que ese suele ser, para un aspirante a director, el mejor claustro. Tampoco elaboró una conciencia de *training*, una metodología. Publicó, sí, la revista en la cual empieza a perfilarse una historia palpable del teatro cubano como algo menos virtual. Y generó una onda expansiva que la crítica acogió bajo diversas contaminaciones. Se ganó un respeto. Premios. Un público breve pero sincero ante ese «teatro de arte» que han de haber disfrutado

algunos intelectuales de fe, los parientes y amigos de los actores, los homosexuales dispuestos a leer en los montajes una sutil carga erótica que los críticos definían desde esa ambigua «morbidez»: léase la rápida mención a esto que el propio Rine Leal entrega al describir la relación Jimmy-Cliff en el montaje de *Rencor al pasado*; y los desprevenidos que quizás, entrando sin saber a ciencia cierta qué se ofrecía, caían hechizados o francamente dormidos ante la sesión de alta cultura tropical. Eso, cuando la cortina no se abría ante un lunetario vacío, porque el axioma que Morín había tomado de Fidiás era aplicado rigurosamente: «Si no la ven los hombres, la ven los dioses inmortales». Tras lo cual se procedía a dar comienzo a la función, quién sabe si no para ese único espectador que alguna vez se presentó a sí mismo a los actores —«llámenme Pepe»—, cuando estos se dirigieron a él para intentar no hacer el programa de la noche.

El sello Prometeo es también el de una tenacidad y un sentido del rigor que sus ex miembros han prolongado hasta nuestros días, a ratos como una voluntad incluso no expresada abiertamente pero palpable en sus maneras, sus manías, su defensa del teatro como un espacio autónomo donde la realidad deber ser, para ser, reinterpretada y trascendida. Y el de la tozudez que lleva a una persona a crear ese ámbito sacralizado, distante del mundanal ruido, donde el teatro funcione como posibilidad de fe. A lo largo de su trayectoria el grupo optó por evadir las concesiones que otros manejaron con mayor o menor suerte en pos de un público mayor; en desatención a las ganancias económicas que desvirtuaron las expectativas que alzaban otros. Y marcó una zona posible para la dramaturgia cubana, que si bien no fue en su repertorio la mayoría, tampoco era en esos días, como acaso tampoco lo es en estos, un movimiento sólido y capaz de generar con repetida frecuencia textos de la talla de *Electra Garrigó*, capaces de alentar a un escéptico (y Morín ha sido definido como tal) en tan riesgosa apuesta. Léida esa aventura hoy, puede comprenderse su naturaleza quimérica, su *proyecto*, no visible desde la obvedad pero sí desde la torquedad con la cual el grupo repetía su gesto: crear un estado *otro* dentro de la escena nacional, un predio ajeno a las tensiones que desfiguraban a la escena cubana, y sobre todo, la procuración afanosa de un espectador distinto, inteligente, agudo en su probabilidad de elecciones. En la Cuba de los cincuenta podía pasarse por loco cuando se pensaba en conquistar tanto. A Dios gracias, Morín no fue el único poseo: Andrés Castro y Vicente Revuelta, sus contemporáneos, también conocían la calidad segura de esa fiebre.

En 1967 se cierra la historia de Prometeo y con ella también se esfuma el nombre de Morín. Duele decirlo, pero el grupo se desvanece bajo la orden del Gobierno Revolucionario que permite la intervención de los negocios privados, no como resultado de un proceso exactamente orgánico de desintegración, o tras una vida que conduzca naturalmente a su cierre. En la tarde en que Lisandro Otero recibe las llaves de la sala Prometeo, veinte años de trabajo y cultura quedan clausurados. Comienza un proceso de fantasmagorización.

El propio Rine Leal toma parte activa dentro de ese proceso. El mismo crítico que años atrás elogiaba la labor del grupo con palabras de una elocuencia aquí recordada, movido ya por otros fervores, resume en su *Breve historia del teatro cubano*: «Prometeo estrena un gran repertorio y produce los mejores espectáculos hasta 1958, pero lo hace en una salita vacía, en medio del entusiasmo de los artistas y la total indiferencia oficial y crítica». Nótese que se destacan los hallazgos del colectivo sólo hasta 1958, fecha en la que surge Teatro Estudio, grupo vigente cuando se escriben estas valoraciones, y la frase adquiere connotaciones sintomáticas. Recuérdese, tan sólo, que por ejemplo *Medea en el espejo* fue estrenada por Morín en 1960. Y la alusión a la indiferencia general de la crítica (los premios del grupo, concedidos por la ARTYC, y las propias reseñas de Rine, Walfredo Piñera, etc., no parecen siempre confirmar tal cosa), pasa a ser ataque ya cuando el párrafo concluye:

Es una escena que parte de los deseos y gustos personales de su director, como un hecho privado que aporta mucho al desarrollo profesional de los actores —una excepción dentro del panorama cultural—, pero que en el fondo no llega a ninguna parte, porque es un coto cerrado e insensible a lo que sucede en el exterior. Cuando llega la Revolución, Prometeo ha cumplido su fase histórica.

Son estos los días en los que tal vez valga abrir el debate sobre ese recurso, generalmente mecánico, de pretextar el fin de un proyecto determinado en Cuba bajo los avances que imponía la Revolución. Cosa que, si en determinados aspectos no deja de ser cierta, gracias al manejo equívoco de esas excusas, nos ha legado una serie de pérdidas que todavía aprendemos a lamentar.

Ocho años más tarde, Magali Muguercia insiste en contradecirse, cuando intenta una valoración de mayores matices acerca de Prometeo que, sin embargo, se vuelve como lanza ante la memoria de su director:

Personalidad difícil y enfebrecida, Morín se mantuvo inmovible en su visión del mundo; marcado de manera indeleble por el pasado, no pudo transitar a una nueva comprensión del arte teatral y de la vida.



Miguel Rubio, director de Yuyachkani (Perú)

O lo que es lo mismo: psicología de manual tratando de justificar el modo en que a un creador se le cierran las puertas de lo que él mismo ha fundado. Por desgracia para la autora de esa frase, no creo que Morín sea el único director cubano a quien se le pueda catalogar como «personalidad difícil y enfebrecida». Asimismo el propio Morín dirigió en esas fechas montajes, fuera y dentro de Prometeo, empleando perspectivas más actualizadoras: piénsese que fue él quien inauguró con *La ramera respetuosa* la sala Covarrubias ante el propio Sartre y Fidel, montó obras latinoamericanas bajo la comisión de Casa de las Américas, experimentó en el musical con *La isla de las cotorras* y *Mi bella dama*, insistió en autores cubanos del momento. Nada de eso es recordado en ambos comentarios, que hacen rápida cuenta hacia la izquierda sobre el destino de Prometeo. La venganza de Morín llegaría más tarde. Esa venganza es *Por amor al arte*.

El libro de memorias que tituló así narra los entresijos de la vida teatral cubana, esforzándose en ampliar sus contextos a lo que en tanto política y acción cultural ocurría en la Isla entre las fechas que son rememoradas: de 1940 a 1970. Las diferencias de Morín con el régimen socialista están localizadas desde las primeras páginas, y de ahí, y de sus confesiones bruscas, irónicas, descreídas, surge la

incomodidad de un libro esencial, pese a todo. No pactar con la calidad distinta de su franqueza es negarse a recolocar en Cuba el nombre de Morín, y sin embargo este es un libro que insiste en esa acción, que quiere devolver a Prometeo desde su lectura una nueva estancia habanera. Desde el No, desde la tradición cubana del No, deshilvana chismes, anécdotas, requiebros, separaciones, angustias y logros de lo que en la memoria de su autor funciona como un sistema de fundaciones y frustraciones. De esa mezcla agónica han surgido algunos de los más estremecedores volúmenes que se vuelven hacia Cuba en los últimos años. Morín firma uno de esos libros. Al ponerlo en nuestras manos, se revuelve como el personaje incómodo y ciertamente difícil que

siempre fue. Como artista y como testigo de acciones políticas de las que quiso estar generalmente distanciado. Su desencanto era lo que su teatro quería sanar, aliviar con la ilusión de la función ante una sala semivacía: un espacio donde la imaginación creaba otros rostros en ese mismo lunetario a oscuras. Es por ese libro que trato en estas páginas de reavivar su nombre y su legado, dialogando con *Por amor al arte* desde una coordenada que quiere ser menos parcial, que anhela devolver a esos puntos de la capital el fuego mismo de lo que pudo ser, entre nosotros, Prometeo.

5

Contra el frío de una mañana neoyorquina, Francisco Morín se apareció en la puerta de la casa donde mi amigo puertorriqueño Rafael Rosario quiso acogerme. Fue él quien se atrevió a localizar su número telefónico, pues Carlos Espinosa no lo tenía, aunque sí su dirección. Tras un intento frustrado de dejar en su apartamento algunas palabras y un ejemplar de la revista *tablas*, conseguimos hablar con él. No recuerdo exactamente qué le dije por teléfono, salvo mi temblor y el tono de halago con el cual respondió a mi reclamo de verlo, de no pasar por New York sin verlo a él, creador de cosas sin las cuales el teatro cubano no sería hoy el mismo. Creo que eso le dije, y creo que eso le agradó. Y por ello anunció su visita en las primeras horas del día siguiente, en vez de permitirme ir a su casa. Prefería caminar, me aseguró, y colgó el teléfono.

Fue puntual. Morín era, es, un anciano de cabello blanco, en el cual puede reconocerse a la misma persona que aparece, jamás sonriente, en las fotos de su juventud. Un poco encogido por la edad o el frío, estaba allí, negándose a tomar café. «Eso es cosa de negros», me dijo, y Rafael y yo comprendimos que el diálogo podría no ser fácil. Un gato en la habitación, un patio abierto y

un té hecho a toda prisa, lo tranquilizaron y lo dejaron hablar. Quise oírle hablar, y responder a sus preguntas sobre una ciudad y sus personas, en las que jamás deslizó una nota excesiva de nostalgia. Comprobé que la memoria eficaz de su libro era aún la suya, que no necesitaba de catálogos para rememorar un estreno. Y que su recelo ante el destino de la sociedad cubana era también el mismo estado de ánimo vívido, que acelera o retarda la lectura de *Por amor al arte* entre nosotros. «Quédate», me dijo más de una vez, mientras Berta Martínez, Ernestina Linares o Roberto Blanco eran mencionados, al hojear la revista. Me habló mal de casi todo el mundo. Me sentí junto a él como quien escucha, por vez primera, el tañido de una campana que siempre imaginamos, sin poder nunca antes hacerla sonar. Las horas fueron rápidas, y yo quise abrazarlo. Pero me conformé prometiéndole un nuevo encuentro, en esa misma ciudad que incluso después de los atentados del 11 de septiembre, insistió en retratar como muy segura. Su rostro y el de Carucha Camejo son parte del recuerdo imborrable que dejó en mí New York.

La Habana estuvo en New York durante esas dos conversaciones. En la fragilidad y certeza de ambas quiero conservar la posibilidad de creer en tales milagros. Pero todo eso ocurrió a principios del año 2002. Ahora celebramos, aunque sea de este modo, los cincuenta y cinco años de Prometeo. Me gustaría llamar nuevamente a Morín y felicitarlo por el suceso, abrazarlo con el pretexto de estos nuevos días. Pero no sé si aún esté tal y como lo recuerdo, si se atreve aún hoy a salir tan temprano al frío de esa y otras mañanas neoyorquinas. En todo caso, cada vez que mi amigo Rafael Rosario me envía desde New York algún email, desliza siempre entre sus palabras una mención a Morín, preguntándome a mí si sé algo de él. Como si Francisco Morín no estuviese allá, cerca de él, de su balcón en Brooklyn. Sino aquí, conmigo, con nosotros, en Cuba y en La Habana, en una nueva estación que se sigue llamando Prometeo.

Cronología de los montajes de Prometeo 1948-1967

1948

Ligados, de Eugene O'Neill. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Función a beneficio de la revista *Prometeo* bajo los auspicios de la ADAD. Con ella, Morín considera «constituido el nuevo grupo Prometeo».

Electra Garrigó, de Virgilio Piñera. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Diseños de Osvaldo Gutiérrez.

1949

Te estamos mirando, Inés, de Erskine Cadwell. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Monólogo presentado en función doble con reposición de *Electra Garrigó* el 7 de noviembre.

La farsa de Micer Patelin, anónimo francés; *La más fuerte*, de Strindberg y *Su esposo*, de George Bernard Shaw. Función dirigida por Reinaldo Zúñiga, Cuqui Ponce de León y Francisco Morín, respectivamente, en la sala del Lyceum Lawn Tennis.

La intrusa, de Maurice Maeterlinck. Dirigida por Matilde Muñoz en la sala del Lyceum Lawn Tennis.

El mal de la juventud, de Ferdinand Bruckner. Sala del Lyceum Lawn Tennis.

Un día de octubre, de Georg Kaiser. Sala del Lyceum Lawn Tennis (19 de junio).

La Gioconda, de Gabrielle D'Anunzio. Dirigida por Andrés Castro, en el teatro de la Escuela Normal.

La llamada, de Dorothy Parker y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona, dirigidas por Eduardo Manet y Francisco Morín, respectivamente. Sala del Lyceum Lawn Tennis.

El cristo, de Jorge del Busto. Teatro de la Escuela Normal.

Esquina peligrosa, de John Boynton Priestley. Dirigida por Mario Parajón. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez.

1950

La más fuerte, Entremés del mancebo que casó con mujer brava, La moza del cántaro, Las aceitunas, Los habladores, El retabillo de don Cristóbal, Abdala y Amor con amor se paga, de Strindberg, Casona, Lope de Vega, Lope de Rueda, Cervantes, Lorca y José Martí, respectivamente, son presentadas por Prometeo en la Caseta del Parque Central como parte de las misiones culturales que el Dr. Raúl Roa activa en el mes de enero.

Capricho en rojo, de Carlos Felipe. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez.

Las máscaras apasionadas, de Matilde Muñoz. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez.

Jesús, de Virgilio Piñera. Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez.

Studio A, de Jorge Antonio González y *Orfeo*, de Jean Cocteau. Dirigidas por Mario Parajón y Francisco Morín. Teatro de la Escuela Normal.

1951

Sobre las mismas rocas, de Matías Montes Huidobro. Sala de la sociedad Nuestro Tiempo. Obra galardonada con el primer premio del Segundo Concurso de Obras Teatrales de Prometeo.

1954

Las criadas, de Jean Genet. Sala de actos de la Asociación de Reporteros.

La zapatera prodigiosa, de Federico García Lorca. Sala Prometeo: calle 21, n. 109, entre L y M, El Vedado.

1955

Calígula, de Albert Camus. Sala Prometeo: Prado 264, entre Trocadero y Ánimas.

La dama del trébol, de Gabriel Arout. Sala Prometeo.

Los endemoniados, de Eugene O'Neill. Sala Prometeo.

Sur, de Julien Green. Sala Prometeo.

1956

Delito en la isla de las cabras, de Ugo Betti. Sala Prometeo, trasladada a Prado III.

Los fanáticos, de Carlo Coccioli. Sala Prometeo.

Llama viva, de John Steinbeck. Sala Prometeo.

Un tal Judas, de Puget y Bost. Sala Prometeo.

Sangre verde, de Silvio Giovaninetti. Sala Prometeo.

1957

El fuego mal aviado, de Jean Jacques Bernard. Sala Prometeo.

Réquiem por una monja, de William Faulkner adaptado por Albert Camus. Sala Prometeo.

El mal corre, de Jacques Audibert. Sala Prometeo.

El difunto señor Pic, de Charles Peyret-Chapuis. Co-dirigida por Francisco Morín y Berta Martínez. Sala Prometeo.

Doctor Knock o el triunfo de la medicina, de Jules Romain. Dirigida por Vicente Revuelta. Sala Prometeo.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de Federico García Lorca. Sala Prometeo.

1958

Medea la encantadora, de José Bergamín. Sala Prometeo.

Electra Garrigó, de Virgilio Piñera, nueva versión. Sala Prometeo.

Rencor al pasado, de John Osborne. Sala Prometeo.

Beatriz Cenci, de Alberto Moravia. Sala Prometeo.

Carina, de Fernand Crommelynck. Sala Prometeo trasladada definitivamente a Galiano 258, entre Neptuno y Concordia.

La reina y los insurgentes, de Ugo Betti. Sala Prometeo.

1959

Aniversario de bodas, de Jerome Chodorov y Joseph Fields. Dirigida por Reinaldo de Zúñiga. Sala Prometeo.

1960

La endemoniada, de Carl Schoenherr. Sala Prometeo.

Proceso de familia, de Diego Fabbri. Sala Prometeo.

Medea en el espejo, de José Triana. Sala Prometeo.

1961

El aniversario, Petición de mano y Sobre el daño que hace el tabaco, de Antón Chéjov. Sala Prometeo.

El vivo al pollo, de Antón Arrufat. Sala Prometeo.

Ángel negro, de Nelson Rodrigues. Sala Prometeo.

1962

Gas en los poros, de Matías Montes Huidobro y *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera. Programa doble. Sala Prometeo.

El abismo, de Silvio Giovaninetti. Sala Prometeo.

La voz humana y Antígona, de Jean Cocteau. Programa doble. Sala Prometeo.

La hermosa gente, de William Saroyan. Sala Prometeo.

1963

La muerte del Ñeque, de José Triana. Sala Prometeo.

1966

La danza de la muerte, de Fermín Borges. Sala Prometeo.

Espíritu burlón, de Noel Coward. Sala Prometeo.

Mi bella dama, de Lerner y Loewe. Sala Prometeo.

1967

Tras una reposición de *El mal corre*, en programa conjunto con unipersonal de la actriz Asseneh Rodríguez, la sala Prometeo es intervenida. Cierre de su trayectoria.

Panel sobre Teatro Estudio

Intervienen: **Bárbara Rivero, Roberto Gacio, Reinaldo Montero, Eberto García Abreu y Corina Mestre**

Bárbara Rivero: Hablar de Teatro Estudio es difícil y es algo muy conmovedor, porque este grupo representó una especie de materialización de una fantasía acumulada por el movimiento teatral cubano. Referirse a esta institución y a sus diferentes períodos, que no todos han sido de igual calidad ni fructificación, es complicado. Roberto Gacio y Reinaldo Montero son activos participantes, en distintos momentos, de la historia de este grupo, que después devino institución. Me ha gustado llamarle *grupo* porque *institución* tiene un sentido gubernamental. Prefiero decir grupo, escuela, lugar donde se formaron diversas generaciones de teatristas de este país, muchos de los cuales se hallan en esta misma sala, como es el caso de Corina Mestre. Hubiéramos querido que Vicente Revuelta se encontrara entre nosotros, pues nadie como él podría comentar desde la hondura esencial de lo que fue Teatro Estudio.

Roberto Gacio: Hablaré un poco a partir de mi inserción en el mundo del teatro. Yo estoy en la frontera del 58, y por eso me emocioné mucho al escuchar la ponencia de Raquel Carrió cuando la profesora se refería a todo el período anterior al triunfo revolucionario. Yo fui alumno de Modesto Centeno, Marisabel Sáenz. Sé de la entrega desinteresada y abarcadora de todos ellos en la búsqueda de la promoción del fenómeno teatral.

En la época de mi juventud, Teatro Estudio era «el grupo». Yo estaba en la Academia Municipal de Artes Dramáticas, poseía una formación que se ha llamado «del buen decir», lo cual en parte es cierto. Ya se había estrenado *El largo viaje de un día hacia la noche* y todos nosotros escuchábamos lo que se comentaba de lo que sucedía en Neptuno. Sabíamos que existía la oposición, la diferencia en lo que a teatro respecta. Aquello era un ejemplo, nos sentíamos inclinados a acercarnos a ese espacio distinto. Vivian Gude y Carina Vidal eran alumnas de la AMAD, empezaron junto conmigo en el 58 y casi a mediados del 59 se fueron definitivamente hacia Teatro Estudio. Yo participé en algunas clases durante un mes, aproximadamente, pero volví a la Academia, pues tenía la idea de que debía graduarme y poseer un título. Quizá no comprendía la dimensión del hecho en ese minuto.

Estuve dando clases con Orquídea Rivero y Ernestina Linares, vi cómo se trabajaba allí de una manera libre, desinhibida, moderna.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Con los años, hay que decir que Teatro Estudio fue una gran promoción cultural en todos los sentidos. Por ejemplo, los talleres con niños, se sabe que Beatriz Valdés, por citar un caso, estuvo allí. Tenían profesores de plástica y poseían estos cursos un elevado nivel comunitario. Se leían obras inéditas, como el *Marat-Sade*, que fue un verdadero suceso, y se invitaba a los cantantes de la nueva trova, a Miriam Ramos y a otros que no tenían dónde presentarse y a los que Teatro Estudio brindaba su sala. Teatro Estudio entonces, desde su fundación, es una Escuela.

En el comienzo, las labores estaban muy bien definidas, pero no obstante todos aprendían un poco de todo: de los luminotécnicos, los sonidistas, las personas que confeccionaban los vestuarios, las escenografías. El sentido del estrellato no existía. Luis Otaño me contó hace un tiempo que él había logrado sentirse como un hombre del teatro y que lamentó mucho que en un momento se perdiera en Teatro Estudio la entrega de todos a todas las tareas.

Cuando abandonan la sala Níco López y llegan a Hubert de Blanck, se institucionalizan de alguna manera, y este quizá fue el principio, todavía atenuado, de lo que es la pérdida del grupo. Se dividieron las labores, el taller empezó a construir, los problemas de la plantilla...

En la primera etapa en Marianao el repertorio es muy ecléctico. Esto contribuyó a que cualquier público pudiera acercarse a las propuestas del grupo. De esta etapa considero que los dos sucesos más importantes fueron *El retablo de Maese Pedro* y *La muerte de un viajante*. El primero porque unió muñecos y actores sobre el escenario con belleza y precisión, y el segundo por la pesquisa visceral en los recovecos stanislavskianos.

Yo había recibido con Adolfo de Luis clases sobre Stanislavski y en especial sobre la memoria emotiva: de ahí sabía que esta era una especie de reminiscencia de una situación límite, alegre o triste. Sin embargo, en un taller que pasé con Vicente a principios de los sesenta, él insistía, poniendo el ejemplo de una escena de *La muerte...*, en la reproducción de las manifestaciones físicas de ese momento pasado: para Vicente era fundamental el hecho de que uno se observara perennemente a sí mismo. Explicaba cómo al traer a la memoria el efecto sobre determinada parte del cuerpo, se alcanzaba el estado emotivo.

Este grupo, y en especial Vicente, dejó muy clara la relación entre Stanislavski y Brecht, al fundir la búsqueda y la precisión de la psicología con el valor del gesto social.

Doña Rosita la soltera fue una puesta también ejemplar, dirigida por Roberto Blanco, quien le impregnó una belleza poética y un esteticismo difíciles de olvidar. Recuerdo a Lilian Llerena y a Ernestina Linares. Esta última fue visceral, como pocas. Nuestra Flora Lauten interpretó una de las Manolas.

El círculo de tiza caucasiano tuvo un gran momento, toda la secuencia del juez Azdak, en manos de Vicente Revuelta, pleno de dotes corporales. Se lanzaba de una tarima enorme y llevaba la acción de toda la segunda parte de la obra.

Reinaldo Montero: Yo entro a Teatro Estudio en 1979, y ese momento lo he pensado de maneras distintas de entonces a acá. En ese año el grupo no existía, estaba en franca descomposición. Pero eso sólo lo aprecio ahora. En el 79, en plena adolescencia artística, entré a comerme el millo crudo, con una fe tremenda en lo que Vicente proponía.

Vicente conserva aún hoy una característica: es capaz de convencerte de cualquier cosa durante una conversación.

Ya en 1979 ese equipo de personas conformaban una institución, un centro laboral. La idea de grupo era una falacia. No obstante, Vicente guardaba la idea de unirse con un núcleo menor de personas y refundar Teatro Estudio. Él me confesó que en 1967, cuando montó *La noche de los asesinos* y visitaron con el montaje el Festival de Avignon, tuvo la posibilidad de ver el trabajo del Living Theater, y quiso hacer un teatro como ese. Él regresa a La Habana obsesionado con esa idea de vivir en el teatro y que de ahí emanara un espectáculo.

La historia de Vicente, en este sentido, es la historia de lamerse las heridas, hecha de constantes fracasos en este orden. Cada uno de los éxitos de sus puestas se halla mal compensado con el fracaso al tratar de crear un verdadero grupo.

La labor ingente de Teatro Estudio,
como grupo, comparte la preparación
de técnicos, actores y directores,
con el afán de promoción de la escena
y la cultura. Pero asimismo, al hacerse
tan ecléctico en la asunción de estilos
y obras, fue perdiendo su esencia
de grupo y convirtiéndose,
paulatinamente, en una compañía

Más adelante el grupo montó *Pasado a la criolla*, que fue el «destape» de Flora Lauten, quien hasta ese momento no había sido considerada una buena actriz. Junto a Helmo Hernández, ella dejó la timidez y se lanzó de veras a «comerse» la escena. Es una intérprete a la que admiro mucho, dada a la caracterización, lo cual fue muy criticado por otras actrices de Teatro Estudio, que abogaban por una actuación de personalidad.

Fuenteovejuna y *La noche de los asesinos* han sido consideradas dos puestas emblemáticas de nuestro repertorio.

A mi juicio, la labor ingente de Teatro Estudio, como grupo, comparte la preparación de técnicos, actores y directores, con el afán de promoción de la escena y la cultura. Pero asimismo, al hacerse tan ecléctico en la asunción de estilos y obras, fue perdiendo su esencia de grupo y convirtiéndose, paulatinamente, en una compañía.

Habíamos montado *El precio* y *El travieso Jimmy*. Yo había asesorado ya cinco montajes, y se le presenta a Vicente el cumplimiento de un sueño: va a viajar a Polonia, país que no conocía. El teatro polaco tenía en ese período protagonistas tan espléndidos como Kantor o Grotowski. Él no tenía cita con Grotowski ni mucho menos, pero iba con la fe de verlo. De regreso a La Habana, Vicente y yo nos fuimos al restaurant Moscú, y allí él me relató lo sucedido en Polonia.

Grotowski había accedido a recibir a Vicente. Juntos se sentaron a comer, con una traductora al lado, y hablaron en francés. A los pocos minutos de comenzada la conversación, Grotowski le pregunta a Vicente: «En esa isla de Cuba hay unos individuos llamados babalaos, ¿quiénes son?» Y aquel, que nada sabía de babalaos, mintió. Y en esa conversación se halla uno de los grandes fracasos del teatrista cubano.

Bárbara Rivero: Me gustaría advertir que, luego de las puestas recordadas de Prometeo, el montaje con carácter experimental más importante del período es *Juana de Lorena*, en 1956, adaptación de Vicente y Julio García Espinosa. Fue fundamental porque se contextualizó la fábula en relación con la represión brutal que padecía Cuba. El teatro estaba lleno de miembros de la policía batistiana que perseguían a los autores de este suceso. *Juana de Lorena* revolucionó el concepto teatral de este período, y traía consigo el espíritu de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, auspiciada por el Partido Socialista Popular.

Eberto García Abreu: Hoy hemos asistido a una sesión de emoción y privilegio. La perspectiva que abre Raquel Carrió en su ponencia, da pie a que el concepto de teatro de grupo ayude a comprender nuestro panorama teatral sin las históricas divisiones, sin las fragmentaciones y fisuras que por una u otra causa han gestado verdaderas contiendas.

Para mí, el proyecto de *Galileo* no sale sólo de Teatro Estudio: parte de una inquietud de los críticos jóvenes, que queríamos que nuestro discurso aprehendiera el teatro. *Galileo* tuvo la vitalidad del peligró.



La última señal que Vicente nos dejó fue, a mi juicio, *Medida por medida*, a comienzos de los noventa, en las precarias condiciones de este período y con escasa iluminación: la experiencia de un grupo donde sus miembros de nuevo tenían que aprenderlo todo en el teatro. Justo es también mencionar *Naque o de piojos y actores* como el cierre de este período, así también de proyectos no logrados, como el caso del *Milanés* de Estorino.

Recuerdo una anécdota durante las funciones de *La duodécima noche*. Ya era casi la hora de empezar y Vicente aún merendaba en la cafetería aledaña al teatro. Él utilizó un recurso que siempre me resultó extraño: cada vez que los demás intérpretes le hablaban en el tono de la obra, él les respondía en tono bajo, con lo cual, durante una función, la puesta dejó de ser comedia para convertirse en un drama.

Corina Mestre: A lo largo de los años, me he dado cuenta de que una visión tienen los teóricos, otra los directores y otra muy especial los actores, que son quienes sufren o son estimulados.

Escuchaba a Reinaldo Montero y pensaba que, en efecto, sí habría que replantearse y discutir cosas. Estoy de acuerdo en que Vicente es fundamental, pero estoy convencida de que, sin la figura de Raquel Revuelta, Teatro Estudio no hubiera existido.

Vicente era el experimentador, el que se preocupó por la búsqueda profunda. Pero si no se muestra nada en el teatro, la gente no sabe lo que ocurre con esa búsqueda. Si Raquel no llega a estar allí abriendo lo que después dio al traste con el grupo (es decir, dar la posibilidad a directores nuevos, con inquietudes disímiles a las de Vicente), Teatro Estudio hubiera sido sencillamente un cuento de los años cincuenta y sesenta.

Yo me formé en Teatro Estudio y mi vida ha estado junto a ese colectivo. Yo empecé a visitar sus espectáculos a los cuatro años, cuando el grupo empezó a trabajar en el Hubert de Blanck. Siempre he dicho que soy actriz por cercanía, por estar metida en ese espacio. De ahí también mis defectos y mis virtudes.

Creo que un momento de definición importante fue, al separarse Vicente para fundar Los Doce, la entrada de Armando Suárez del Villar. Cuando yo estudiaba en el ISA, anotaba siempre en mi libro de Stanislavski los hechos e ideas que desde Teatro Estudio, para mí, entraban en contradicción con el ruso. Armando llegó al Hubert y empezó a rescatar una zona importantísima del teatro cubano, olvidada hasta entonces, en un período en el que se montaban los grandes clásicos o las piezas en las que Vicente quería experimentar.

En el caso de Estorino, pienso que el fracaso del primer *Milanés* no es tal, pues él mismo consiguió, años después, hacer más genial ese texto y convertirlo en el éxito que fue *Vagos rumores*.

Vicente no fue quien les abrió las puertas a los jóvenes. Fue Raquel, amparando a los intérpretes de la Nueva Trova cuando no los querían en ninguna parte excepto en la Casa de las Américas, a Víctor Varela...

La historia hay que hacerla compartiendo las distintas visiones.



La república del caballo muerto, TNG

Panel sobre el Teatro Nacional de Guiñol

Intervienen:

**Carlos Pérez Peña, Xiomara Palacio
y Armando Morales**

Carlos Pérez Peña: Me puedo referir al Guiñol en un período corto de la historia que me tocó a mí. Yo creo que los tres (Armando, Xiomara y yo) nos hicimos titiriteros de una manera muy casual, yo no creo que a ninguno de nosotros nos interesara de antemano hacer títeres.

Los tres fuimos compañeros en la Academia de Artes Dramáticas de La Habana después del triunfo de la Revolución. En esa época ya existía la Compañía de los Camejo, se llamaba Guiñol de Cuba. Carucha, Pepe y Carril fueron a la Academia a pedirles a los profesores que les recomendaran a algunos alumnos, y de esa primera camada fuimos nosotros tres. En mi caso influía que yo había estudiado arquitectura un año antes del triunfo de la Revolución, hasta que vi *El largo viaje de un día hacia la noche* de Teatro Estudio, lo cual me hizo ser actor, dejé la carrera y todo, ahí se me aclaró la cabeza en el sentido del destino de mi vida. Yo tenía ciertos conocimientos del dibujo y ellos me contrataron porque podía diseñar para el Guiñol: eso hice durante todo el tiempo que estuve allí.

Diseñé un mismo obras cortas de diez o quince minutos que espectáculos más elaborados como *El maleficio de la mariposa*, *El amor de Don Perlimplín*, *La Loca de Chaillot*, que era muy grande en cuanto al uso de muñecos y de los actos, y *El cartero del rey*, de Tagore. Yo estuve hasta el 63, mi interés primordial era ser actor de teatro dramático.

Termino mis estudios, el director de la Academia era Mario Rodríguez Alemán, que a su vez era el director del Conjunto Dramático Nacional, había una serie de graduados que él pensaba llevar para el Conjunto, entre ellos yo, y me fui; pero tuvimos suerte de estar en el Guiñol en los tiempos fundacionales. Fueron épocas brillantes del Guiñol, como lo siguieron siendo después que yo me fui, verdaderamente una gran aventura.

Recuerdo que la actual sede, en el Focsa, anteriormente era un cine, cuya dueña era una americana y yo era amigo de su hija. Yo sabía que aquello era un teatro y el Guiñol necesitaba una sede para trabajar, lo habíamos estado haciendo en la sala Ciro Redondo, que se adaptó para trabajar con títeres pero realmente queríamos un lugar fijo para hacer teatro de una manera más estable. Se lo había comentado a Pepe y fuimos allí, él le inventó una

historia a la administradora –todavía era cine, ya no de la americana– y la señora nos entró y nos enseñó toda la instalación, los camerinos, y Pepe se fascinó. Coincidió con que llegaron a Cuba los primeros teatreros soviéticos, venían con un convenio para montar un espectáculo con los Camejo y al calor de ese convenio y con la influencia de la Embajada es que se consigue el cine Focsa para convertirlo en sede del Teatro Nacional de Guiñol. Fue una especie de taller porque ellos traían otras técnicas que no eran usuales en Cuba, como los títeres de varilla, y al mismo tiempo trabajamos en el montaje de *Las cebollas mágicas*, que inauguró el TNG. Por la noche se completaba el programa con un espectáculo de Lorca que remontamos para seguir haciendo títeres para adultos.

Recuerdo que allí, en el Focsa, era espantoso el frío del aire acondicionado e iba muy poca gente a las funciones nocturnas y una noche, cuando *La Loca de Chaillot*, que es una obra muy larga, había un solo hombre en el público, parece que estaba congelado y en el entreacto tocó y nos dijo que acabáramos ya, que él no podía seguir. Fue muy simpático, pero esto respondía a que había una voluntad, una política de no suspender nada aunque hubiera un espectador porque se estaba luchando por crear tradición de público para el teatro de títeres para adultos.

En mi caso, para el desarrollo de mi carrera, fue determinante trabajar con ellos porque además del rigor que verdaderamente existía en la Academia, también el trabajo con el Guiñol era un reto.

El nivel de lenguaje, de comunicación artística que existía entre nosotros, no creo haberlo experimentado nunca más. Realmente aprendí no sólo la disciplina sino la artesanía, y no era porque hiciéramos muñecos y los vistiéramos y pintáramos las escenografías, sino ese sentido profundo y raigal de una profesión.

Xiomara Palacio: Éramos muy jóvenes cuando se fundó la compañía, casi todos teníamos veinte años, estábamos tan metidos en el Guiñol, que no teníamos tiempo de ir al teatro a ver otros espectáculos, a nuestros colegas. Descansábamos los lunes, los martes empezábamos las clases con Iván Tenorio y Guido González del Valle,

quienes impartían expresión corporal, o los músicos del Folclórico enseñándonos tambor, Zoila Gálvez en canto, Lola Torres en coro. De jueves a domingo por la tarde eran las funciones para niños, y sábado y domingo por la noche, las de adultos. Yo también provenía de la Academia y mi idea era ser actriz dramática, pero me atrajo aquel mundo de los muñecos sin protagonismos: todos éramos muy cronometrados, participábamos en todos los detalles, nos asombrábamos con lo que sucedía en el escenario, sobre todo con el teatro negro, que formaba un mundo casi cinematográfico. Eso para mí fue maravilloso y ya terminó, en la década del setenta todo eso se acabó.

El Guiñol fue también una escuela en la que entraban jóvenes a trabajar y a estudiar, a aprender de manera práctica, que es la mejor manera, pero además los Camejo fueron creando grupos de Guiñol por todo el país, en las cabeceras de provincias: tenían la vocación del magisterio.

Armando Morales: Como se ha dicho muy bien aquí que de alguna manera los Revuelta eran Teatro Estudio con sus colaboradores y seguidores, obviamente el Guiñol Nacional eran los Camejo y curiosamente son dos hermanos también, quienes junto a Carril forman un triángulo fuerte que todavía nos ha mantenido con el aliento de la creación: un triángulo que tiene su base en el títere. Y significar, privilegiar esa escena tan peculiar que es el títere, es lo que de alguna manera nos ha mantenido en las artes escénicas.

Yo entro al Guiñol por las artes plásticas: era diseñador, pintor, había estudiado escultura, pero el hacer un títere, modelarlo y verlo en escena para mí fue fascinante. Paralelamente a este trabajo estudiábamos arte dramático. Cuando un día los Camejo me preguntaron: ¿No te interesa trabajar con títeres, diseñar...? Para mí fue la vida, dejé un puesto bastante bien remunerado en aquel momento, en el Ministerio de la Construcción, y empecé a trabajar en el Guiñol.

Los Camejo a mediados de los cincuenta publicaron un manifiesto que algunos consideraron adelantado a su época, como si las ideas pudieran tener un momento determinado para hacerse efectivas. Ese manifiesto era la consigna, la necesidad de insertar las figuras animadas dentro del panorama teatral del país. En Latinoamérica generalmente el títere es un hecho familiar, con la Revolución ese hecho familiar podía extenderse a gente como Carlos, Xiomara, Ulises, Ernesto Briel, a mí mismo, a un punto en el cual podíamos estar todos juntos por un meta que era dignificar una profesión que por milenaria, por un tanto marginal dentro de la nueva estructura social, a partir del 59, podía tener un puesto bajo el sol.

Con el Guiñol hay mucha práctica y poca teoría. Los Camejo se dedicaron a enseñarnos a nosotros los conceptos fundamentales, sobre todo a utilizar el títere donde el actor no tenga nada que hacer.

Cuando hoy vemos una Caperucita Roja donde el lobo no se come a la Caperucita porque es difícil abrirle la boca al lobo y después no puede salir, estamos negando, censurando la parte más efectiva donde el títere va a hacer su verdadera alegoría escénica. Todo eso ha creado en Cuba

El Guiñol actualmente es una compañía empleadora de varios directores artísticos, donde no todos están interesados en el títere: de ahí la ambigüedad y la rareza de nuestros espectáculos



ciertas confusiones y dudas alrededor de la existencia del títere. Desgraciadamente los Camejo estuvieron menos de una década de trabajo, desde el 63 que fue cuando se fundó el Guiñol, aunque obviamente ya estábamos trabajando desde el 61. Antes era un grupo familiar, que hacía un tipo de trabajo un tanto reducido, de dos o tres personajes, pequeñas obras de quince o veinte minutos. De todas formas, cuando yo vi *El cartero del rey* y *El Belén de Cuba*, que todavía lo recuerdo un diciembre en el Palacio de Bellas Artes, con villancicos y textos de Juan Blanco y de Guillén, me pareció fascinante. Yo no había visto una Navidad tan hermosa como aquella con títeres, la Virgen, José, el pesebre, hecho en movimientos, la naturalidad de lo que significa el títere.

Utilizaron textos que no estaban concebidos para teatro de títeres como *La Loca de Chaillot*, *La viuda triste* que era una especie de parodia de *La viuda alegre* pero hecha por Brene, textos de William (Butter) Yeats y algo tan importante como colocar en escena la cultura afrocubana. Antes de toda la moda de la negritud ya los Camejo habían creado espectáculos como *Chicherekú*, *La loma de Mambiala*, *Shangó de Ima* y para niños, *Los ibeyis* y *el diablo*. Era importante porque significaba colocar la cultura afrocubana con sus dioses, sus cantos, sus bailes y todos sus atributos rituales, que son propiamente escénicos, junto a la ibérica que está tan cerca de nosotros.

En el caso de *Los ibeyis*..., jimaguas, cuando nacen —y en todas las culturas nacer gemelo es un hecho un tanto mágico— los atributos que se les dan a esos niños son todos los regalos, los dones que les daban los dioses, venía Oshún y les daba la gracia, la alegría; Shangó, la fuerza, la virilidad,

la música; Yemayá, la sabiduría... Con todo eso uno descubriría que el concepto de los Camejo frente al hecho artístico no era solamente el títere, la diversión, el entretenimiento, sino que había algo mucho más profundo que se remite a la necesidad de restaurar al títere en el panorama del teatro cubano, con todas las ventajas y dificultades puesto que cada uno de ellos se dedicó a una línea de trabajo.

Si vemos el repertorio histórico, Carucha, al hacer *Don Juan* o la zarzuela *La corte del faraón*, estaba colocando al Guiñol frente a nuestra herencia ibérica. En otro sentido Carril, al aproximarse a las culturas africanas con *Shangó de Ima*, *Chicherekú* y un texto que todavía no está estrenado, estaba mezclando la parte africana de nuestra identidad nacional. Y Camejo era el equilibrio, era el punto donde de pronto se colocaba lo mismo un espectáculo como *Los ibeyis...*, *El mago de Oz* o los Pelusines del Monte.

Como grupo, estos tres directores en un principio firmaban todas las direcciones artísticas, pero incluso después, cuando cada uno fue particularizando su dirección, esto era entre comillas porque ahí no se estrenaba nada sin que los otros dos diesen el visto bueno, supiesen qué estaba pasando y cuál era el sello que iba a tener el estreno en cuanto a la historia y a lo que se proponía el colectivo. Allí hubo títulos en los que prácticamente el día antes del estreno se cambió todo el espectáculo. Estaba presente la dramaturgia nacional, sobre todo con Estorino y sus dos piezas fundamentales del teatro para niños: *El mago de Oz* y *La cucarachita Martina*, y Dora Alonso con *Pelusín del Monte*, instaurado como títere nacional: ambos tuvieron su lugar y su punto de nacimiento en el TNG. También utilizaron mucho la música y la plástica cubanas, por allí pasaron muchos compositores de valía y pintores como Raúl Martínez, que diseñó el primer montaje de *La cucarachita...* Ellos tratan por todos los medios de hechizar, de convocar a la intertextualidad cubana sensible a este tipo de teatro.

Un grupo es una guía y una meta y la de los Camejo creo que se cumplió desde el primer espectáculo ya con cierta envergadura como el realizado con la compañía soviética, el famoso Teatro Central de Moscú, hasta el último espectáculo que pudo montar Carucha, *Yo o Vladimiro Maiakovski*, un texto dialogado que no es de sus obras más conocidas. Pero si analizamos cuáles eran las metas del Guiñol antes de ellos dejar el grupo: una versión de *Rinocerontes* de Ionesco que iba a montar Camejo, Carucha iba a hacer «Venus y Adonis», el poema de Shakespeare y *El reino de este mundo* de Carpentier, con todos los elementos que ya se conocían del vodú, de la ritualidad antillana y caribeña... y otros títulos como *Cecilia Valdés*.

Todo eso quedó en el camino y el grupo después de los años setenta sí se convirtió en una compañía con un nombre heredado pero que era más bien «un centro empleador de talento» —como lo nombró Esther Suárez Durán en un trabajo reciente aparecido en *La Gaceta de Cuba*—, donde el títere dejó de ser la esencia de por qué nosotros hacíamos teatro, a tal punto que en el año 93 la presencia del TNG en el Festival de Teatro tiene dos títulos para niños donde el títere

no interviene. No hablo de calidades sino de la marginación y negación del títere como hecho artístico. Me refiero a *La gata que iba sola* y *Fábula del insomnio*, ambas teatro de actores. La excepción es *La república del caballo muerto*.

Eso inquieta porque este fue un grupo que se distinguió siempre por la presencia de la figura animada como protagonista, sin excluir el diálogo entre actores y títeres, que es verdaderamente donde cada quien juega su rol. Eso los Camejo siempre lo mantuvieron porque nunca negaron la presencia del actor, al contrario. Si vemos *Don Juan Tenorio*, uno de los sucesos más importantes del repertorio del Guiñol, los actores no necesitamos retablos para ocultarnos: ellos creían en el títere y por eso no necesitaban ocultar al animador, y ese diálogo fue una de las cosas que la tradición europea nos criticó para después hacerlo ella misma.

El Guiñol actualmente es una compañía empleadora de varios directores artísticos, donde no todos están interesados en el títere: de ahí la ambigüedad y la rareza de nuestros espectáculos. No es el caso de René Fernández al frente de un grupo que como persona sólida y única frente a la compañía, con sus postulados, estilo y estética, mantiene una presencia muy interesante en el teatro de títeres, o entre los más jóvenes Rubén Darío Salazar al frente de Teatro de las Estaciones. Los grupos necesitan una guía sólida, convencida para que sus colaboradores continúen y tengan un lenguaje común. Cuando eso no sucede como en el caso de Danza Contemporánea con Ramiro Guerra, que cuando dejó la compañía esta no existió más y no es por falta de la técnica, porque los bailarines demostraron sus excelentes dotes en *Compás*, es simplemente que falta la guía que implica creación y sobre todo lo que tenía Vicente: seguidores.

No creo que se pueda restaurar lo que fue el Guiñol, desgraciadamente el teatro es efímero y no quedan registros de lo que fue, salvo las críticas, las fotos, una historia y a veces los títeres. Es una lástima que todavía no tengamos un museo o un lugar donde el elemento visual de un teatro, que es por encima de todo plástico, se conserve. Suerte que Dora conservó a Pelusín, queda la fotografía y los artesanos capaces de reproducir toda esa galería de personajes, esa iconografía muy interesante para la historia del teatro de títeres en Cuba. Lo demás es dramaturgia.

Además de producir espectáculos, la compañía se convirtió en centro docente. En sus espectáculos atendieron mucho el desarrollo de cada uno de nosotros, y si a Ernesto Briel se le dedicó el tiempo y espacio para desarrollar sus capacidades en un *Don Juan Tenorio* memorable, a Ulises García se le dio también toda la dedicación para que desarrollara *Shangó de Ima*, a mí se me dedicó con *La loma de Mambiala* un tiempo fascinante para yo gozar, disfrutar y saber por qué en lugar de trabajar como actor, tenía un títere en la mano. En el mismo caso está Xiomara con *La corte del faraón* y otros mucho actores que ya no están en la compañía. Cada uno de nosotros tuvo su momento para hacer los protagonistas, y para hacer la ayudantía, un tanto anónima, que va a convencer del empaque, de la solidez de una escena.

Palabras para arrojar al cesto*

Carlos Pérez Peña



HACE ALGUNOS MESES, LA FUNDACIÓN

Ludwig desarrolló una serie de eventos sobre el arte cubano de los setenta. Naturalmente, la experiencia del Escambray fue tema de algún panel en el que yo comentaba sobre una pregunta que me había hecho por esos días un joven actor —ruego a los que la escucharon entonces, tengan paciencia para hacerlo de nuevo. La pregunta se refería a mi preferencia por los papeles que había representado en mi larga trayectoria aquí.

Me sorprendí yo mismo al responder que de veinte o veinticinco obras en las que había trabajado, sólo podía recordar tres o cuatro roles que realmente me hubieran interesado.

¿Cómo es posible entonces permanecer tanto tiempo en un lugar sin ese alimento básico para el ego del actor?

El teatro, más allá del propio gusto, debe ser una experiencia real, de tiempo presente. Debe eliminar la incredulidad y hacernos aceptar el hecho de que eso está sucediendo, que es una acción viva, y en el mejor de los casos, subversiva y peligrosa.

Muchas veces carecemos, para desgracia nuestra, de una audiencia que desee verdaderamente un teatro duro y comprometido; mucha gente no quisiera que el teatro fuera así y quieren disuadirlo de ser un acto responsable; nos rondan para de alguna manera trepanarnos y extirpar nuestra vocación de servicio, nuestra voluntad crítica.

Me pongo a pensar en estas palabras: duro, comprometido, voluntad crítica y parecería que hablo de algo que se fue con el siglo. Es que falta la palabra clave: arte. Esa debe ser la vía.

* Palabras leídas por su autor, como introducción al desmontaje de *Desesperados*.

Nosotros, en el Teatro Escambray, hemos enfrentado y respondido al problema durante estos treinta y cinco años, desde *La vitrina* hasta *El metodólogo*, con propuestas más o menos felices, más o menos aceptadas, en muchos casos toleradas, ignoradas o perdonadas por sectores tan excluyentes como pueden ser la crítica o la oficialidad; pero propuestas, en fin, resultado del trabajo de hombres y mujeres que han considerado su deber el hecho de exponer, reflexionar y dialogar, mediante el arte del teatro, sobre las lagunas y errores de la sociedad y el hombre en su compleja relación.

Parecería que el hecho de llevar ya treinta y cinco años en el empeño quiere decir que la gente no capta, que se enajena, o que el momento pasó, o que la gente quiere ver lo que fue (o no fue) y no lo que es. O que perdimos el impulso.

Shakespeare escribió: Yo sostengo un espejo. Nosotros sostenemos un espejo que refleja la naturaleza. Esto significa que los seres humanos, y sus vidas, están siendo reflejados, y no significa que ese reflejo deba ser naturalista, o cultural, ni siquiera falsamente artificial. Un verdadero espejo de la vida nunca es cultural, ni artificial; un verdadero espejo refleja *lo que hay*. No sólo la superficie sino lo que se esconde bajo la superficie, en las intrincadas relaciones sociales; y más abajo aún, en el sentido esencial de esto que llamamos *vida*. Expresar esa totalidad requiere un enorme esfuerzo, una enorme capacidad poética que no es la de la belleza entre comillas, sino aquella de lo compacto, del lenguaje cargado de intensidad.

Ahora bien: trabajar con lo crítico, con lo negativo, con la transgresión, ¿nos hace pesimistas? ¿Debemos ser optimistas hoy? El optimismo a ultranza puede ser una mentira. El pesimismo, no más que autoindulgencia y masturbación. La tercera posición resulta entonces extraordinariamente difícil, porque significa el abrirse a lo intolerable y, al mismo tiempo, radiante de la existencia, y el trabajar con el sentido más profundo de los conflictos de la conducta humana nos llevará sin duda a sentirnos más vivos, nunca más suicidas.

La vitrina y *Molinos de viento* fueron escritas por Albio Paz y Rafael González, creo yo, sobre la base de conocimiento que el grupo acumulaba y procesaba. Ellos dieron voz al pensamiento de todos. ¿Por qué nos dicen hoy, treinta o veinte años después: *La vitrina* en la actualidad sería provocadora? (siempre lo fue), o ¿*Molinos de viento* hace falta de nuevo, la cosa está peor? ¿Por qué no han pasado? Las respuestas fáciles y frívolas no satisfacen. Hay que pensar en la capacidad de observación, de acumulación y de memoria; en la capacidad de ver conexiones donde normalmente las conexiones no son obvias; en la conciencia no sólo de la acción en sí misma –la historia que se cuenta– sino también de las relaciones entre los numerosos niveles de significación que se conectan con esa acción.

Es esa la poética mediante la cual cada línea debe ser portadora de un significado narrativo y al mismo tiempo generadora de las vías espectaculares para expresarlo, para insuflar vida; lo que sólo ocurre cuando esa conjun-

ción de elementos se hace punto de encuentro no sólo entre ellos, sino también en nosotros; cuando su propósito es el de dejarnos frente a interrogantes abiertas con las que debemos luchar –otra vez– por nosotros mismos.

La práctica del Escambray ha privilegiado la palabra, y qué difícil hacer *carne* el verbo de Reinaldo Montero.

Este ensayo que presentamos hoy es lo que yo espero sea el penúltimo capítulo de la azarosa historia de un proyecto que ha terminado por llamarse *Desesperados*, cinco ejemplos en dos actos, y que se ha quedado en tres ejemplos.

Hace diez años, cuando celebrábamos el vigésimo quinto aniversario del grupo con el estreno de *La paloma negra* y el primer Teatro y Nación, mucha gente, que tenemos la dicha de ver hoy aquí otra vez, se sorprendió con *Fabriles*, sobre cuentos de Reinaldo Montero, un espectáculo cuya



Desesperados, Teatro Escambray

artesanía fue motivo de bastantes discusiones –y disensiones– dentro del grupo. Recuerdo a uno de los actores históricos que se dedicaba, función tras función, a espiar y contar la cantidad de espectadores que se iba.

Pasó el tiempo y pasó no sólo un águila sobre el mar; han pasado también variopintas alimañas, fenómenos y meteoros de toda intensidad y tamaño. Entonces, a principios de este año y por varias coincidencias y circunstancias, se decidió reformar el espectáculo con un elenco, que era casi totalmente nuevo. Para junio estaba prácticamente terminado el montaje, me parece que con dignidad, pero entonces dos actrices deciden dejarnos, lo que echó todo por tierra.

Me dolía que aquello abortara fundamentalmente por tres monólogos que eran parte de la estructura y que habían significado un gran esfuerzo y un buen resultado para los actores que los interpretaban. Así, le pedí a Reinaldo algún tipo de solución dramática que pudiera contenerlos. Realmente no lo sentí muy entusiasmado, pero al fin me dio una respuesta: ¡idos monólogos más! Y se aceptó el reto.

En septiembre pasado, al regreso del Festival de Teatro de La Habana, nos enterábamos de que uno de los actores capitulaba ante las murallas de la capital.

¿Qué hacer?

Se ha seguido trabajando, y lo que ustedes verán es el estadio en que tres monólogos se encuentran: para el que nos dejó no tengo sustituto. Este ensayo, *Voz en Martí* y *El metodólogo* les darán una idea –espero que no demasiado negra– de qué es hoy el Escambray. Algunas cosas están más trabajadas, otras son simples esbozos. Algo de lo que ha cambiado con respecto a *Fabriles* es el contexto.

Un escenógrafo debe hacer móviles algunos de estos elementos, de manera que el espectador pueda experimentar la escena como desde diferentes perspectivas. Un músico debe trabajar sobre los apuntes de sonido que ustedes escucharán. Debe haber un diseño de vestuario que haga intemporal, o contradictorio, el momento en que estas cosas ocurren. Deben caer chispas del cielo, en ocasiones la fuente debe echar agua en este espacio, que no es más que un viejo parque con la luz crepuscular demorándose sobre lastimadas estatuas y senderos cubiertos de hojas blandamente muertas a esa hora en que comienzan a oírse los pequeños murmullos, en que los grandes ruidos se van retirando, y entonces el rumor de la fuente, los pasos de un hombre que se aleja, el lejano grito de un niño comienzan a notarse con extraña gravedad. Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece. Es la hora en que todo entra en una existencia más profunda y enigmática. Y también más terrible para los seres solitarios que a esa hora permanecen callados y pensativos en los bancos de las plazas y los parques.

(Esta descripción no es mía. Es de Ernesto Sábato.)

Estamos aquí reunidos por los treinta y cinco años de existencia de una institución, lo que no implica necesariamente la noción de grupo.

De estos treinta y cinco, treinta y tres años de mi vida han transcurrido y aquí y hoy, a los sesenta y cinco, me debato en el conflicto de tener que reinventarme, de rehacer mi espacio y mis propósitos; de, con una cabriola mortal, salvar abismos.

Ya termino, y lo hago con otra anécdota en cuya trama participa otro joven actor.

Durante la gira que terminamos hace diez o doce días estaba programada la lectura martiana en una tabaquería de Santiago de Cuba. En la pared, detrás de mí, junto a un retrato de Camilo Cienfuegos, hay un letrero que dice: «Si me miras, te pico». No sé si el letrero –escrito con pintura y brocha– es reciente o si constituye un recordatorio de cuando ese edificio albergaba una famosa Academia de Baile en la no menos famosa zona de tolerancia de la Alameda Santiaguera.

El edificio estaba en reparación, de manera que la lectura, los lectores, quiero decir, estábamos ubicados entre sacos de cemento y carretillas cargadas de mezcla. Los años me han hecho alérgico y, así, ya terminando, estaba prácticamente sin voz.

Tres días después debía hacer *Como caña al viento*. Ustedes saben: canciones, poemas, luces evanescentes, y yo seguía bastante mal; sin embargo, la función quedó sorprendentemente bien. Cuando terminé, entre otros, se me acercó este joven actor que decía algo sobre el dominio de la técnica. Yo lo abracé en silencio.

He aquí lo que pensé y no dije:

No es sólo cuestión de técnica, es un asunto de corazón. Y de eso se trata.

Panel sobre Teatro Escambray

Intervienen:

Sergio González, Rafael González y Miguel Carrasú

Sergio González: Comencé en el Escambray en 1970. Del grupo se ha escrito bastante. He pensado mucho en las raíces del grupo en estos días, se trata de ver hasta dónde permanece el concepto de grupo funcionando en la práctica. Yo defino un grupo como gente que se reúne para cumplir su misión en la vida y esa misión descansa sobre principios de trabajo, para la creación, donde se van estructurando métodos que se enriquecen sobre la marcha y que requieren una vocación de monje.

Yo, al cabo de treinta y tres años, cuando veo a Carlos Pérez Peña en este lugar cuidando los jardines, dirigiendo, trabajando como actor, me da la impresión de que es una especie de monje, sirviendo a una orden religiosa, con la pasión y el amor que requiere un trabajo de grupo, y es justamente la ética la que hace posible que un grupo pueda sobrevivir a los embates del tiempo.

Teatro Escambray empieza con ideas muy definidas acerca del teatro que quería hacer, eso está recogido en varios artículos de Corrieri ya publicados, donde deja claro el surgimiento del grupo con los primeros doce o trece que se reunieron y los otros actores, creadores, directores que sobre la marcha nos fuimos uniendo.

La dramaturgia del grupo en sus primeros quince años estuvo muy influida por el teatro de Brecht, al punto de que una de las primeras obras de este teatro fue una versión que hizo Corrieri de *Los fusiles de la Madre Carrar*, que tituló *Y si fuera así*, cuya acción se trabajó de modo que hipotéticamente podía llegar a producirse una invasión a Cuba. Es en este momento que el grupo comienza a asimilar el legado del teatro brechtiano, que de alguna manera cada uno traía incorporado de forma independiente.

Cuando surge el grupo, prácticamente no había escritores, todos los que escribimos teatro hoy surgimos aquí, a partir del contacto con la realidad y la experiencia misma del teatro en el tiempo, salvo Roberto Orihuela que trajo una obrita que había sido premiada en el concurso 13 de Marzo.

El grupo se plantea hacer un trabajo de inserción e investigación en toda la zona, teniendo en consideración los preceptos de los primeros doce seguidores de Corrieri y Gilda Hernández, quienes decían que el Escambray era una zona que estaba sometida a una gran transformación en esos años y una zona muy rica por su historia que podía dar muchos elementos para crear una dramaturgia. Las dos primeras obras que hicieron (*Escambray mambí*, de Herminia Sánchez, sobre la historia de las guerras de independencia, y una adaptación de una farsa francesa de Gilda Hernández que trataba el problema de la pareja) les sirvieron para irse acercando a la realidad.

De las investigaciones realizadas surgen las tres líneas temáticas fundamentales que dieron origen al primer repertorio del grupo en esa etapa: el plan lechero que implicaba un gran desarrollo agrario para lo que tenían que socializar las tierras, la labor proselitista que realizaban los Testigos de Jehová que en esos momentos era de puro enfrentamiento a la Revolución, y la lucha contra bandidos.

La vitrina resultó el exponente más directo de esa investigación, sobre todo en lo que implicaba cambio, para los campesinos de esta zona, el plan lechero y el arrendamiento de tierras. Esta primera producción dramática estuvo muy influida por las teorías de Brecht, al final de la obra los personajes morían y revivían en dependencia de las ideas que estaban en debate en la obra. Si el personaje asumía una posición vieja frente a lo que podía considerarse las



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

El Escambray ha tenido una vocación muy grande por establecer un cordón umbilical entre lo que hacemos y lo que es nuestra sociedad

ideas más avanzadas con respecto al desarrollo que requería toda la transformación que se estaba produciendo en el Escambray, moría, e inmediatamente revivía si asumía otra actitud, pero esa muerte la hacíamos los actores de una manera inusual, rompiendo el esquema que el campesino podía tener de la muerte y hasta uno mismo: nadie se muere quedándose de pie y haciendo desaparecer toda la energía del cuerpo de uno, cada actor lo hacía a partir de su manera de expresar su vivir y morir, y eso implicaba un extrañamiento para el campesino que lo disfrutaba. Y no sólo los campesinos. Recuerdo que venía mucha gente de la ciudad y cuando veían la obra, aquello era un momento de comunicación tremenda para el público y ahí justamente estaba el efecto V y el extrañamiento que tanto utilizó Brecht y que iba desde la dramaturgia hasta el trabajo de actores ya en la puesta en escena: así en cada obra aparecían elementos del teatro de Brecht, sobre todo en la producción de los primeros quince años de trabajo.

Eso de que surgieran dramaturgos en el grupo, que hoy día siguen escribiendo, se debía a una necesidad muy clara para nosotros: no existía una dramaturgia que tratara los problemas que iban apareciendo.

Después aparecieron otros escritores como Rafael González, el Escambray se fue transformando y surgieron escuelas, centros de trabajo, y comenzamos a hacer obras que le interesaran al público estudiantil con sus realidades y contradicciones. Así el grupo ha ido en el sentido de la dramaturgia dando respuesta a las transformaciones que va sufriendo la zona. Creo que todavía trabajamos en ese mismo sentido, la producción de obras ahora está encaminada a dar respuesta a la realidad que vivimos hoy.

La convivencia es otro aspecto muy importante en el trabajo de grupo. Nosotros llegamos a hacer estatutos y crear reglamentos de convivencia para poder llevar una vida en común y poder trabajar unidos como un equipo.

Hablábamos ayer del liderazgo. Casi siempre se menciona a Sergio Corrieri como el líder que inició esta experiencia, y yo pienso que había una persona detrás que es Gilda Hernández, que aportó una enorme experiencia no sólo en el sentido artístico, no sólo en el sentido de la cohesión que requiere todo grupo, no sólo en el sentido humano, sino en el sentido organizativo, pues todo grupo requiere una estructura bien definida, y el liderazgo tiene que ser compartido por todos, si uno no se siente partícipe de la experiencia y no la interioriza y la siente suya, el grupo empieza a fragmentarse, y la vocación de monje empieza a perderse.

A Gilda la conocí en el año 1959, enfrascada en el trabajo de organizar el teatro y crear los grupos de provincia, junto con Rolando Ferrer y algunos argentinos que fueron directores de los grupos de provincia. Yo estuve trabajando con dos de ellos durante siete años. Gilda tenía una gran capacidad organizativa, lo cual es muy importante: sin una estructura no hay acción posible que se pueda realizar. Gilda fue muy importante para este grupo en sus primeros veinte años, el liderazgo compartido por ella y por Corrieri, los demás lo reconocíamos y lo compartíamos en todas las instancias.

El otro día uno de los muchachos nuevos leía un trabajo sobre el grupo donde decía que yo era el responsable del equipo de montaje de luces en esos primeros años junto



con Pedro Rentería. Yo le explicaba que efectivamente, en el comienzo los actores lo hacíamos todo, escribíamos, hacíamos la dramaturgia del grupo porque era una necesidad y aprendimos a escribir con el conocimiento de dramaturgia que cada uno tenía. Después el grupo se convirtió en una escuela formadora de actores y directores. Creo que Carlos no había dirigido antes de entrar en el grupo y si había dirigido era muy poco: el caso mío, el de Albio, el de Elio Martín. Pero casi todos se formaron aquí como directores también en el grupo, o sea, que el grupo va generando su propia fuerza y va desarrollando su relevancia.

Rafael González: Los que han sido asiduos de las distintas ediciones de Teatro y Nación saben que yo hago mis informes. En esta ocasión no tuve tiempo para hacerlo, por lo que prefiero recordar algunas cosas.

Primero, dos reuniones que tuve, las únicas dos asambleas que tuve en la Escuela de Letras y Artes de la UH en mis cinco años de estudio allí. Una primera asamblea en la que el secretario de la Unión de Jóvenes Comunistas de entonces nos pidió a todos los estudiantes que nos peláramos, que nos quitáramos la melena. Yo estaba en primer año y no tenía idea de qué cosa era el movimiento hippie, simplemente todo el mundo usaba melena y por puro mimetismo uno se miraba en el espejo y le gustaba. Recuerdo el único estudiante que se levantó en aquella asamblea y dijo que si el signo de tener el pelo largo era el del movimiento hippie, él no pensaba en ese signo sino en el signo de los héroes de la independencia cubana que todos eran melenudos, y que por qué se le iba a dar ese contenido a ese signo cuando

podía tener otro, que habría que vaciar ese signo. Ese alumno, que finalmente tuvo que pelarse, aunque posteriormente recuperó su melena, es el actual Ministro de Cultura, Abel Prieto. A mí se me pidió, como presidente de la FEU, que me pelara y que hiciera una reunión exigiendo que los demás lo hicieran, y yo dije que yo no podía ir pelado a esa reunión, o sea, que yo me inmolaba junto a los demás, pero que iba a la reunión con el pelo.

La segunda asamblea fue una que dirigieron Graziella Pogolotti y Helmo Hernández, quien entonces era alumno de quinto año de la escuela de Letras. En esta asamblea nos hablaron de un proyecto que tenían de inserción de la Escuela de Letras dentro de nuevas realidades de distintas zonas de la vida cubana con el fin de buscar opciones para los perfiles ocupacionales de los estudiantes que normalmente terminaban todos en bibliotecas o en departamentos de la propia escuela y que estaban buscando revolucionar estos estatus. Es entonces que nos hablan de algo que se llamaba Grupo Teatro Escambray, que daba sus primeros pasos y del cual tampoco tenía ninguna referencia, a pesar de vivir en Ranchuelo.

Vinimos un grupo inicial de ochenta alumnos de la Escuela de Letras a tener un conocimiento de la zona. Mi equipo, que era sólo de cinco, vinimos a La Lima, una zona cercana del Escambray. A mí me resultó fascinante, creo que por *La vitrina*. La acababan de estrenar y me resultó asombroso encontrarme una obra de teatro del absurdo en medio de este contexto porque yo pienso que el Escambray comenzó así, con una obra de teatro del absurdo, que es *La vitrina*.

Me sorprendió la vitalidad de aquel espectáculo, cómo se difuminaban fronteras entre el espacio teatral y el público, que no tenía convenciones de cómo debía comportarse la gente dentro de un espacio teatral, interactuaba con aquella obra de una manera desfachata. Yo iba a Teatro Estudio y cuando era jovencito vi *Las cuatro estaciones* y muchísimos espectáculos en distintas salas, pero nunca había visto un público que interactuara tanto con un espectáculo, al punto de que en un momento determinado yo no sabía dónde estaba el escenario y dónde el público, me parecía que eran una única cosa. El público conversaba durante la representación. Alguien advertía entre los actores a un conocido y lo llamaba y los actores seguían actuando como si nada hubiera pasado. Había gente a caballo, en carreta, niños que pasaban de un lado al otro, pero todo el mundo estaba integrado a pesar de aquello que podía parecer caótico. Uno se daba cuenta de que quienes estaban encima del escenario sabían controlar aquello.

En esa función primera que yo vi, hubo una intervención espontánea de alguien que me di cuenta enseguida que había sorprendido al actor, lo había sorprendido y al actor se le notó, y enseguida comenzó a responderle, no como actor, sino como personaje. Ese fue el punto de partida de toda una poética teatral.

Recuerdo *El juicio*, de Gilda. La acción no podía avanzar si el público no intervenía, era decisivo, era un juicio donde la comunidad elegía a miembros para que fueran parte

de un jurado que debía juzgar a un hombre que había colaborado con los bandidos, que había cumplido su pena pero ahora la comunidad no lo asimilaba. Los veredictos de las distintas noches en que fui participante del espectáculo, eran diversos, ahí, más que nunca, el teatro era un hecho verdaderamente único y efímero cada noche.

Decidí quedarme, no por el Grupo Teatro Escambray, sino que nosotros también, como estudiantes de la Escuela de Letras logramos, de algún modo, insertarnos dentro de esta realidad a través de la literatura, de la plástica, de la música, en un trabajo de intercambio cultural. Yo le daba a los niños de las comunidades los cuentos que me sabía de mi infancia y ellos me contaban los suyos, los de su mundo, ellos me enseñaron muchas cosas a mí, yo les di otras cosas a ellos.

Durante algunos años trabajé en una comunidad llamada La Yaya y allí conocí otra experiencia, que derivaba del Grupo Teatro Escambray. Flora Lauten y yo vivíamos uno frente al otro, yo prácticamente crié a Héctor, se trataba de que la comunidad participara del hecho teatral ya como intérpretes. Esa comunidad conocía el teatro como «cine personal», porque el cine llegó primero y el teatro después. Se decía: «Vamos a ir a ver cine personal». Después de una sesión de trabajo con niños donde hicimos un viaje a la luna a través de una música abstracta, uno de ellos me dijo: «Rafael, no te vayas nunca». Y esas cosas quedan. Desde entonces entendí mi vida con una gran vocación de servicio, y hallé en Teatro Escambray ese interés.

Después de mi primer viaje de retorno a la Escuela de Letras, conmigo se reunió la secretaria de la Juventud, porque yo era militante, y me dijo que yo sabía qué era lo que estaba haciendo con mi decisión de venir para el Escambray, porque Graziella Pogolotti y Sergio Corrieri eran connotados oportunistas dentro del panorama teatral que estaban tratando de destronar a otras figuras y que repensara bien mi decisión de venir para el Escambray. En una segunda entrevista ya no eran oportunistas, sino gente con cierto matiz contrarrevolucionario.

Nosotros como grupo hemos padecido todas esas controversias. Lo he tenido que leer y lo he tenido que oír. Desde grupo oficialista hasta grupo contestatario. Pero les juro que por encima de todo eso desde entonces en el Escambray estaba ocurriendo un fenómeno cultural y no político, aún cuando la acción del grupo pudiera insertarse dentro de un movimiento de acción gubernamental o política de la región. *La vitrina* jamás me pareció una obra para convencer a los campesinos de que se mudaran para las nuevas comunidades y se suicidaran como clase social porque en esa obra no había absolutamente nada de eso. El Teatro Escambray estaba situando al hombre ante sus circunstancias, en un mundo determinado por la parcela: en medio de ella se sentía todopoderoso y era mentira.

Yo solicité pasar mi servicio social aquí en el Escambray, en el Instituto Preuniversitario, para estar cerca del equipo de la Universidad y del grupo, con el cual nos encontrábamos cada cierto tiempo en distintas áreas. Ellos vivían en casas de campaña. Mi medio de locomoción durante todos esos años era un caballo, muchas de las investigacio-

nes que realizamos en ese tiempo formaron parte de los archivos que utilizó el grupo para crear obras como *El paraíso recobrado*. La realidad del Escambray fue convulsa y estudiada enseguida por el grupo y muchas veces sin el necesario distanciamiento.

Santiago García nos decía que él desarrollaba mucha teoría porque era una manera de defenderse. Quizás el Escambray no tenía esa necesidad de defensa. Tal vez los que estaban aquí no eran tampoco teóricos o se dieron a una práctica intensa.

El arte tiene sus límites y a pesar de las advertencias, de esa función que tú puedes cumplir en un momento determinado de diálogo, con la propia sociedad, hay procesos que son indetenibles. Por eso se ha producido lo que alguna gente denomina un cambio en las direcciones del Escambray. Cuando de pronto el Escambray empieza a abordar obras que ya no poseen aquellas estructuras abiertas que propician la intervención del público, sino que comienza a trabajar con otro universo como pudiera ser el juvenil de las escuelas. Ya no era aquella experiencia rara que había que venir a ver aquí al Escambray para valorarla en su justo término: comenzamos a hacer un teatro mucho más convencional.

¿Qué se ha mantenido en el Escambray durante todo este tiempo? Primero, pienso que ha habido una vocación muy grande por establecer una especie de cordón umbilical entre lo que hacemos y lo que es nuestra sociedad, entre lo que hacemos y los individuos que sufren. Las cosas ahora tienes que verlas de disímiles perspectivas. A mí me pasa que no sé cómo asir una realidad que cada día es tan cambiante y tan convulsa.

Eso está todavía en los pocos que quedamos de aquella época y que muchas veces nos hemos planteado aquí en reuniones en este mismo salón, desde hace muchos años, no desde ahora, si realmente somos un grupo o no. Yo estoy casi al levantar la mano por decir que sí, por un espíritu que flota encima de nosotros, porque nos han sucedido tantas cosas y finalmente estamos aquí a pesar de nuestros aciertos y desaciertos.

Cada vez se nos cierran más los ciclos. Antes había recomposiciones cada diez o quince años, después fueron a los cinco, ya están a los dos, ya este año fue al uno. El asunto es ver de qué manera sostienes, sostienes, sostienes, y muchas veces nos preguntamos por qué demonios estamos luchando para sostener. Se lo pregunta Carlos, me lo pregunto yo. La mayoría de los viejos que estamos aquí encontramos que este ha sido el sentido de nuestras vidas y es muy difícil tirarlo por la borda.

Miguel Carrasú: Yo creo que eso a que se está refiriendo Rafael ahora, se empieza a producir en el grupo desde una entrada masiva que hubo de graduados de la ENA, que fueron diecisiete. Casi todos los que fundaron este grupo y los que entramos al año, o a los dos o tres años, llegamos aquí por propia voluntad, no había nada impuesto en eso, y cada uno vino con su experiencia, con sus intereses, con lo que quería buscar en el teatro y en la realidad que se estaba viviendo. Esos diecisiete vi-



nieron a cumplir un servicio social que es muy diferente: muchos después interiorizaron e hicieron suya la experiencia del grupo, pero otros no, otros nunca llegaron a hacerla suya y se fueron en distintas etapas.

Un grupo también es exponente de una estética de métodos de trabajo que a veces no coincide con los de otros y eso crea confrontación, a veces en el mejor sentido, a veces confrontaciones que no son en un sentido dialéctico de que se produzca un desarrollo que pueda ser útil a todos, pero a veces crea confrontaciones.

Rafael González: Durante estos años se han producido procesos creativos dentro del grupo que yo he sentido que ahí ha habido un grupo creando. Hay otros momentos en que uno no lo siente, pero el problema es que la recomposición de miembros ha sido verdaderamente terrible, y estamos obligados a hacerla. Siempre hemos tenido repertorio, el grupo se ha caracterizado, hasta en los años más difíciles, por mantener sus espectáculos.

Nuestros espacios no son los de un teatro, nosotros nos movemos constantemente, y si llegamos a un pueblo nos interesa trabajar en la escuela, en un centro de trabajo y eso te posibilita que ese público con el cual has trabajado en una escuela primaria, secundaria o en un centro de trabajo, después vaya a la sala de teatro, y pienso que eso sí el grupo se lo puede apuntar, hemos creado un público para el teatro, el Grupo Teatro Escambray sí ha ayudado y ha colaborado notablemente en crear un público para el teatro: no en esta provincia, no en esta región, en todo el país.

Panel sobre Cabildo Teatral Santiago

Intervienen: **Carlos Padrón y Dagoberto Gáinza**

Carlos Padrón: Aquí faltaría un viejito muy resbaloso que se llama Raúl Pomares. A él siempre lo vimos como el alma de aquel movimiento alrededor del teatro de relaciones.

Un antecedente necesario del Cabildo Teatral fue el Conjunto Dramático de Oriente, creado en 1961, en Santiago. El Conjunto tiene un determinado desarrollo hasta 1968, cuando transita por distintas fases, con el fin de satisfacer ciertas apetencias estéticas. El año 68 es crucial, a partir de ahí comienza un período de cuestionamientos, de cambios.

Hasta ese momento se trata de un grupo de sala que incursiona en muchas tendencias. El repertorio está muy marcado por el teatro de la crueldad, autores como Arrabal, Sartre. Es un período de insatisfacción al que llega la primera madurez del grupo. Se inicia una etapa de confrontación interna de sus principales integrantes. Este momento ocurre entre 1969 y 1972. Es el período en el cual comienzo a investigar sobre el teatro de relaciones, cuyo origen se sitúa en el siglo XIX, muy vinculado con las celebraciones populares, los mamarrachos de Santiago de Cuba.

El teatro de relaciones era un teatro callejero, en ocasiones itinerante, y se realizaba por la gente del pueblo en los barrios más populares de la ciudad. A partir de esta investigación, donde también participaron otros compañeros del grupo, nos replanteamos la manera de hacer ese teatro.

Estábamos muy inconformes, insatisfechos con nuestra relación con la sociedad, con la Revolución, en el sentido artístico y cultural. Sentíamos que le debíamos algo a la Revolución. Si ese proceso había logrado fomentar un cambio cultural en esa zona de Cuba, nos tocaba a nosotros revertir eso con un teatro nuevo, revolucionario, que estuviera a la altura de lo que se lograba en otros campos. Nuestra insatisfacción estaba marcada por la necesidad de la búsqueda de una identidad perdida durante siglos de coloniaje español, y medio siglo de neocolonia donde los patrones impuestos provenían de los Estados Unidos en la música, el cine, la publicidad.

Como resultado de esa inconformidad el grupo se divide. Una parte se va con dos pilares, María Eugenia García y Augusto Blanca, a fundar Teatrova. Y otros, donde está-



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

bamos Pomares, Pedro Castro, Rogelio Meneses –luego se incorporan Ramiro Herrero, Gáinza y Héctor Echemendía, dos actores con características muy especiales–, decidimos salir a la calle.

Lo hacemos con *El macho y el guanajo*, un espectáculo de Rogelio Meneses, a partir de la obra de José Soler Puig. Se estrena en un solar de un barrio de la clase media baja de Santiago de Cuba. Recuerdo que los vecinos traían los asientos de sus casas. Castro hizo la escenografía. Todo transcurría en un circo, la metáfora de que se vivía en la cuerda floja. El negrito y el chinito de la tradición bufa cubana eran actores de circo. Cuba había sido siempre un país donde el hambre era tan fiera que se había comido al león. Esta primera experiencia se reprodujo después en otros lugares, siempre al aire libre.

Además de los presupuestos iniciales de este teatro, había que buscar la esencia en los barrios más populares. En 1974 surge un espectáculo paradigmático, *El 23 se rompe el corajo*, una obra que en su representación más breve duraba catorce minutos, y en ese tiempo se contaban los cuatrocientos años de Cuba. Era una comparsa que se movía y los actores le proponían al público contar la historia, y así se repetía, en ocasiones tres o cinco veces al día.

Creo que la diferencia entre lo que hicimos con *El macho...* y *El 23...* es que usted a las cuatro de la tarde de un día cualquiera de la semana, disfrazado como un mamarracho, en una época que no era de carnaval, sacaba una comparsa a la calle con nuestra propia música. La gente nos miraba, se reía, se incorporaba, cantábamos nuestras cuartetos, conducíamos al público hacia un lugar y allí representábamos.

Desde el inicio supimos que el pueblo es el mejor receptor de la metáfora

Nos sentábamos en la escalera con los vestuarios, las máscaras, el maquillaje, y las actrices tenían miedo de que nos llamaran «leones», nombre que se les da a los basureiros en Santiago de Cuba. En medio de aquel silencio nos mirábamos y nos decíamos «Bueno, y qué, sal tú», y yo salía: es uno de los méritos que tengo, salir primero.

Esto continuó con la conocida obra *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*. Una pieza de mayor madurez desde el punto de vista conceptual, fruto de un proceso largo, lleno de sangre, de discusiones. Llegó a tener ciento cincuenta representaciones, la vieron más de treinta mil personas. Después vino *Cefi y la muerte*.

Estábamos metidos en los barrios, y aquí debo hablar del Tivolí. Ese nombre viene de una tradición de inmigrantes franceses, provenientes de la Revolución Haitiana. Allí fundaron un teatro que duró alrededor de doce o trece años, el primero que existió en Santiago alrededor de 1799 y llegó hasta 1812. También fundaron una glorieta donde hicieron un café que denominaron Le Tivolí, de ahí el nombre del barrio.

Éramos trece o catorce, nos distribuimos en varias cuadras, vinculados al CDR. Con el Comité hacíamos un trabajo de reconocimiento del público: quiénes eran, qué hacían, cuáles eran sus aspiraciones. Allí encontramos una señora que tenía un piano precioso en su casa, hacía mucho tiempo que no lo tocaba. Le pedimos que lo hiciera, convocamos a otros músicos, poetas, llevamos a Antonia Eiriz y comenzamos un trabajo con *papier maché*.

En la escalinata del Tivolí, que era un anfiteatro natural, poníamos nuestro repertorio. Allí también hicimos

obras para niños. Todo esto hacía que realmente se convirtiera en un trabajo sociocultural, de inserción en la comunidad. Descubrimos personas que habían hecho teatro de relaciones en la República, también testimonio documental. Todos los grupos del país que fueron a Santiago pasaron por esa escalinata.

Analizamos siempre cuáles eran los puntos de contacto con el Escambray, porque de alguna manera el Escambray fue un motivo para el nuevo período del Cabildo.

El trabajo del Tivolí se llevó a otras municipalidades de Santiago, en el Caney, en Chivirico. Todo estaba relacionado también con un interés teórico. Yo había llegado a la conclusión de que la dramaturgia no era solamente sentarse con una obra y desglosarla. Me había dado cuenta de que la dramaturgia era la vida misma.

Por supuesto que Brecht estuvo como una aureola encima de nosotros todo el tiempo. No llegamos a Brecht por lecturas, sino por una necesidad. En la práctica escénica llegamos a Brecht. Ahora bien, nutrieron también nuestras lecturas y trabajos teóricos: Martí, Lenin, Marx, Franz Fanon, Gramsci. Todo ese movimiento cultural de finales de los sesenta y principios de los setenta, alrededor del enfrentamiento norte-sur, de los humillados, del rescate de las tradiciones.

Nos dimos cuenta también de que todo esto requería un entrenamiento diferente. Hasta el primer período estaba muy marcada la influencia de Stanislavski, de la danza, el ballet, expresión corporal, voz y dicción, hasta el año 68. Luego, en el período de transición, empezamos a conocer a Grotowski. En esa época también nos llegó un ejemplar del Odin Teatret, de igual forma yo traduje *Hacia un teatro pobre*. Comenzamos a trabajar con el yoga, ensayábamos y dábamos funciones, y se comía poco.

Junto a ese entrenamiento se va incorporando con mucha fuerza el folclor afrocubano. No íbamos a ser bailarines, pero debíamos ver qué había en esos personajes que se acercara a nosotros. Trabajamos las raíces haitianas y de origen congo. El entrenamiento circense, la acrobacia y la música también estuvieron presentes, se incursionó en todo tipo de máscaras, lo cual creaba actores dúctiles. No es lo mismo pararse en un escenario que pararse en un plaza ante cuatro mil personas.

Yo no conocí a Dagoberto ni a Raúl ni a Meneses roncós. El yoga nos ayudó mucho a que pudiéramos matizar, trabajar en los resonadores y que nuestras voces llegaran a todos los espectadores.

No éramos cabalmente escritores, ni directores —salvo Pedro Castro—: éramos actores. Y nos costaba mucho trabajo escribir o dirigir. Por otro lado, nadie quería escribir para un grupo que estaba marcado por el tufo de la creación colectiva. Los dramaturgos decían: Nos van a coger el texto, lo van a descuartizar. Queríamos que un autor nos diera un texto, pero nadie lo hacía. Así que tuvimos que inventar a partir de las improvisaciones, organizar y discutir esos textos siempre en colectivo.

En la escena eso se veía como algo muy abigarrado. El actor de relaciones no incorporaba ningún vestuario, se disfraza descaradamente. El relacionero dice: Estoy disfrazado, me quito y me pongo el vestuario. Siempre era un teatro de metáfora. Desde el inicio supimos que el pueblo es el mejor receptor de la metáfora. Buscábamos desde el gesto mínimo, hasta una metáfora en una escena completa. Esto funcionó muy bien en *El macho y el guanajo*, con el sentido que le dimos a la vida del cubano como un gran circo. Imagínense eso con escenografías ligeras pero vistosas, llenas de colorido de carnaval, de las máscaras, de los pendones, las capas.

En toda obra humana hay obstáculos. Comenzaron los criterios de la burocracia, de algunos críticos, de algunos compañeros: El teatro es para hacerlo en las salas, no en las calles, esta gente parecen unos harapientos y zarrapastrosos, hay que sacarlos de la calle, ¿por qué ustedes no vuelven para la sala?, el público de la sala necesita teatro. Se creó una tirantez en la que yo no fui nada inteligente. Nos atacaron mucho, nos llevaron contra la pared, y el grupo se dirigía colectivamente, aunque siempre había un director general que duraba dos o tres años hasta que sacaba una banderita blanca. Todos pasamos por esa necesidad de ser director general. Surgió dentro del grupo una tendencia a decir, vamos para la sala. Yo me levanté, tomé mi mochila y me fui. Ya Pedro Castro se había ido para su natal Camagüey, porque había sido parametrado por su condición de homosexual. Estaba en ese momento en la agricultura en 1971. Fui y le expliqué a la gente de la agricultura que podía por lo menos diseñar, porque no lo dejaban dirigir, para nosotros él era el verdadero director. En 1979, en Camaguey, le abrieron las puertas y allí se quedó como director, aunque continuó diseñando para nosotros. Hizo los hermosos diseños de *Romeo y Julieta*, en 1980.

Yo, por mi parte, rompí cuando decidieron que el grupo debía volver a la sala. Para mí fue muy doloroso, estuve como un año que no dormía, porque era mi vida. Entonces, tres años después, se fue Raúl Pomares, que me había criticado cuando yo decidí irme. No obstante el grupo siguió dando algunos frutos con valores, como *La paciencia del espejo*, de 1983.

En 1986 hago un *come back*, pero no al grupo. En ese momento, Dagoberto, Nancy Campos, su esposa, Ruth Escalona y Nora Hamze, me llaman porque deciden hacer otro grupo. Yo estaba fugado y retorné, y fundamos el Calibán Teatro, para mover un poco el teatro de Santiago. Ese es el primer desgajamiento fuerte que se da en el Cabildo.

En aquel momento me parecía oportuno llamar a algunos actores que ya estaban cansados de hacer televisión, a algunos jóvenes también. Se dio un movimiento interesante en esa época. Surge *Baroko*, de Rogelio Meneses, en 1989. El grupo juvenil, que había dejado



Teatrova, recibió una inyección, era un teatro de sala muy afincado en los temas de la marginalidad contemporánea. Es dentro de ese movimiento que surge Calibán.

El Cabildo siguió con *Asamblea de mujeres*, y fue apagándose en los noventa, cuando se forman Laboratorio Teatral Palenque, que dirige Meneses, Estudio Macubá, de Fátima Patterson, Gestus, de Ramiro Herrero, y ahora A Dos Manos, con Gaínza al frente. Han sido veinte años de insomnio para mí y para muchos que entregaron su vida a este proyecto, con sus bajas y altas.

Creo que fuimos muy ingenuos, políticamente hablando, en el sentido de cómo conducir y manejar aquellas situaciones difíciles. Y pienso que esa fue la principal razón por la cual ese proyecto se nos fue de las manos.

Estimo, no obstante, que los grupos, si no se renuevan a sí mismos, se mueren. Siempre dentro de los grupos surge alguien con un criterio, y si a esa persona no se le permite hacer, si de verdad tiene talento, se va, y hace otra cosa.

Me siento muy responsable por lo que pasó, pero a la vez no tengo la culpa de que los que vinieron detrás lo hicieran mal.

Dagoberto Gaínza: Alguien me dijo: Te paras ahí, haces algunos chistes y hablas del Cabildo. Soy una persona que me gusta hacer chistes constantemente, porque cada vez que me levanto, voy al espejo, me miro y digo: Yo soy actor, soy actor y soy actor.

Después de haber escuchado a mi hermano Carlos Padrón, con quien he navegado por estos mares turbulentos, me doy cuenta de que sigo agarrado de algo, que es el teatro, mi vida y mi alimento.

Uno oye estas cosas y se llena de sentimientos, pero en realidad ha sido toda una vida. Voy a confesarles algo que casi nunca digo, quizás para muchos sea una sorpresa: yo soy totalmente autodidacta, nunca he ido a una academia de arte. Me formé en la calle, vendiendo periódicos, primero, y luego, tamales. Procedo de una familia muy humilde y numerosa. Mi madre nos preparaba cada año para los carnavales, nos disfrazaba: ella fue medio poeta, escribía sus poemas en las puertas del escaparate. A cada uno de nosotros nos vestía para los carnavales, nos entregaba una tarjeta con un versito para los padrinos. Íbamos a la tienda, comprábamos una colonia y un pomo de flip, llegábamos a las casas de nuestros padrinos y madrinas, le echábamos la colonia, le pedíamos la bendición, y ellos nos ponían las cintas, y así salíamos entonces para los carnavales. Tuve la dicha de ganarme un premio de diez pesos en los carnavales de Santiago en 1947.

Todas estas anécdotas nos fueron alimentando para descubrir después el teatro de relaciones. Cada uno de nosotros ha participado en una comparsa santiaguera. Yo me pasé un año como bailarín en el Conjunto Folclórico de Oriente, y tuve una experiencia tremenda. Mi formación se la debo a Miguel Lucero, a Carlos, a Pomares. Son treinta y cinco años de trabajo, agarrado a esa tabla de salvación que es el teatro.

Ayer se dijo aquí que un grupo de espectadores cuando vio el teatro por primera vez, lo llamaron «cine personal». Recordé entonces que una vez fuimos a Chivirico, y cuando llegamos allí, los campesinos nos dijeron que estaban viendo una película con gente de verdad.

Yo me había especializado en la marimba, y cuando paramos la música, se armó tremendo lío. La gente estaba curda, con el machete en la cintura, y nos dijimos: Señores, aquí no se puede parar porque nos van a caer a machetazos. No nos quedó más remedio que estar la noche entera: chiquichín, chiquichín. Fue terrible.

Esta mañana le dije a Carlos que yo me iba a ocupar de las anécdotas.

Tengo una muy linda con *El macho y el guanajo*. Recuerdo ahora que hicimos una función en la esquina de la casa de Soler Puig, estando él todavía vivo.

Una vez nos fuimos al distrito José Martí, un barrio muy complejo en Santiago. Allí debíamos presentar *El macho y el guanajo*. En el momento en que se sentían los rugidos del león, lo primero que llegó desde los espectadores fue un hollejo de naranja. Andrés Caldas, quien hacía de El Chino, y que tiene una voccecita de gallo, pero todavía está ahí, me miraba. Poco después tiraron un hue-

vo que le cayó a Caldas en medio de la cara. Yo, que hacía de negro, me salí del personaje, y tuve que dirigirme al público, les dije: Miren compañeros, nosotros hemos venido aquí a hacer una actividad de teatro, pórtense bien. Y tú oías a la gente: Muchacho estate quieto, estos muchachos. Pero lo que tenía preparado aquel barrio nosotros no lo podíamos imaginar. Recomenzamos la función y empezaron a caer varios huevos, cogí un latón y con eso me protegí. No pudimos seguir la función, no nos dejaron hablar, hubo que buscar a la policía que hizo un cordón para que nosotros pudiéramos recoger y salir de aquel lugar. En aquel momento me dije, no hago más nada en la calle.

Santiago Apóstol... lo estrenamos en el Morro. La parte final del texto es de Juan Almeida, y toda la familia iba a ver el espectáculo, e incluso algunos ensayos. Él, cuando vio el montaje, se acercó y nos dijo que faltaba algo, algo en el texto final, ese texto decía: Ahí te dejo, infeliz pedazo de madera, si algún día pones los pies en la tierra vas a ver las cosas como son verdaderamente, y si te queda un poco de vergüenza y sangre en las venas, no tendrás más remedio que seguir a esa gente adonde quiera que vaya, adiós, Apóstol, Santiago se va. Después de eso venía una trompeta, y más tarde la conga santiaguera. Aquello fue tremendo, me erizo todavía. Después de la función, Almeida se acerca y nos pregunta adónde queríamos viajar. Pomares le respondió que nosotros queríamos conocer a Cuba primero y al extranjero después. Casi lo matamos. Esas son cosas que nos pasaron. Después Pomares se fue para Italia, y nos dejó embarcados. Pomares en Italia y nosotros haciendo *Santiago Apóstol* en Mayarí Arriba.

El Comandante Almeida nos regaló una guagua, nos dio un cajón de bonos de 3.50, cuando aquello no había dinero. Hicimos una gira por la provincia de Oriente durante cuarenta y cinco días. Viajamos con nuestro amigo Manuel Galich.

Para seguir hablando de mi formación, puedo decir además que participé en talleres de Machurrucutu, gracias a una invitación de mi amigo Osvaldo Dragún. Él me dijo que era para jóvenes, pero de todas maneras me lo permitió. Estuve después con un grupo de *clown*.

He venido acumulando cursos, talleres que me han dado una formación a golpe de pico y pala. He hecho muchos personajes en televisión, cine y teatro. Gracias a mi amigo Carlos Padrón, el Consejo de Estado me otorgó una medalla por mi interpretación de Máximo Gómez.

En el Cabildo Teatral me enseñaron a leer, allí aprendí a ver las cosas desde otro ángulo. Vivian Martínez Tabares pensó que yo tenía una formación académica, le dije que no y se asombró muchísimo. Y así hay muchos actores en el país.

Pero nosotros no vinimos aquí a llorar, sino a reír. Nosotros somos orientales, y queremos mucho a la provincia de La Habana. Fíjense si es así, que yo digo que si viramos al revés la provincia de La Habana, todos los que se queden pegados como murciélagos son orientales, los habaneros caen al piso.

Apostando por el público

Carlos Díaz

A DIFERENCIA DE LO QUE ÚLTIMAMENTE HE

oído decir a importantes personalidades del arte teatral, tengo por seguro que el teatro no posee más protagonistas que su público. Pido disculpas a quienes afirman que es el actor, o el dramaturgo, o el director mismo, el centro y la razón de esta vieja y artesanal manifestación humana, pero creo que es el espectador quien protagoniza, cada noche, la más intensa de las partes del drama. Como bien recuerdan algunas de esas personalidades a las que ahora respondo, con toda la humildad de la que soy posible, no existiría teatro sin el texto, sin el actor, sin el organizador que desde su privilegiado lugar en la platea controle durante los ensayos cada uno de los elementos que luego serán la puesta en escena. Pero también ha de recordarse que el público es quien completa ese rejuego de intenciones que es un espectáculo, y que validándose o no en la respuesta de quienes pagan una entrada para entretenerse con inteligencia, como quería Bertolt Brecht, es que el propio espectáculo gana fe de vida. Un director teatral ha de tener conciencia de su público, trabajar para ese público que exige un estreno tras otro y al cual le ha ofrecido esos reflejos de sí mismo que son las nuevas producciones. Un director teatral, en Cuba o el mundo, no debería desatender esos rostros, sin los cuales no tendría sentido representar un texto, agitar a unos actores durante varios meses, o convocar a la prensa para un suceso que nadie recordará. A lo largo de mi trayectoria me ha acompañado una zona del público cubano. Mi diálogo con ella ha sido franco y múltiple; los éxitos y las críticas de más de diez años de labor son, quiero creerlo, un reflejo de cómo ese público, y mi propio país, han ido cambiando mientras cambiaban también mi sentido de lo teatral, mi vida, mi compañía.

En 1992 pude darle un nombre al grupo de colaboradores con los cuales dirigí mis primeros espectáculos. Dos años atrás, en el Teatro Nacional, nos habíamos lanzado al vacío con un proyecto dedicado a tres importantes piezas del teatro norteamericano. Fue la respuesta del público (agitada, convulsa, nunca pasiva), lo que me permitió llegar a ese otro instante en el cual mis esfuerzos se transformaron en un grupo estable. El nombre de esa agrupación es El Público. Claro homenaje a Federico García Lorca, podrá pensarse. Y no está mal, pues el granadino ha

sido una de nuestras brújulas. Pero en verdad ese nombre surgía del rostro anónimo de quienes aplaudieron y discutieron con fervor nuestros primeros resultados. Por esos espectadores mi grupo se llama El Público. De entonces a acá no nos han faltado nuevos rostros en esa multitud crecida que, pese a todo, cada fin de semana se pone sus mejores ropas y deja de lado la vida común para cumplir ese ritual misterioso que es «ir al teatro».

No sé si todos los directores cubanos tienen conciencia del público, y más aún, de sus públicos. Borges aventuraba que un autor literario era capaz de crear sus propios lectores, y ponía el enigmático ejemplo de Kafka. Recordar eso quizá no sea vano, en tanto a veces se vuelven muy kafkianas las razones por las cuales se promocionan determinados espectáculos y otros no, por qué permanecen en cartelera algunos indiscriminadamente mientras otros son retirados con premura de los escenarios; sin preguntarnos ya por qué la crítica pareciera a veces no enterarse de que aquí o allá, a veces muy cerca de las puertas de sus casas, alguien se arriesga como director. Delante de mí, hay una larga tradición teatral cubana. Nombres importantes: Morín, Andrés Castro, Dumé, Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Berta Martínez. Con algunos de ellos tuve el privilegio de trabajar. Pero me gustaría aventurarme y pensar que gracias a lo que de ellos aprendí, pude crear mi público; diferente del que acudía a ver sus montajes, levantados sobre otros referentes. Y me gusta ofrecerle al espectador resultados que puedan enlazar su memoria de hoy con esa tradición de la que hablo, que lo que esos maestros me enseñaron pase por mi escenario como por un tamiz, y hoy, de manera sutil, ellos reciban mi homenaje gracias al público que se asoma a mis propias puestas. Un público al cual puede hablársele desde la más alta cultura, pero al que también puede invitársele a reír, a gozar de un color, de un sonido con el cual pueda identificarse. Me pregunto si el teatro cubano de hoy se está identificando siempre con su público, con la circunstancia de su público, con las urgencias y las preguntas de esos espectadores. Yo tengo una respuesta, mi respuesta. Me gustaría oír a otros directores diciendo las suyas, defendiéndolas.

Yo trabajo en un teatro privilegiado, no por sus condiciones técnicas, que no son tantas, como por su locación. Vivir en La Habana y tener un teatro abierto en una de las calles más céntricas de la capital, rodeado por otros dos teatros de gran prestigio y tradición muy viva, es un reto y una enorme responsabilidad. Y si alguna gente piensa que El Trianón es mi cuartel de mando, está bien que otras personas crean que es un teatro habitable, dispuesto a que entren en él los iniciados y los que pisan por vez primera una sala. Nuestro último estreno nos ha ofrecido algunas experiencias singulares al respecto. Me alegro de haber mostrado a esos espectadores textos de grandes autores, algunos por desgracia ausentes de los programas de estudio donde los leí hace mucho tiempo ya, y que el extranjero que visita La Habana (como imaginaba Virgilio Piñera en un famoso poema suyo), sepa que además de los estereotipos, aquí puede también encontrar representaciones de Camus, Miller, Tennessee Williams, Chéjov o el propio Piñera. Lo digo con la humildad de quien trabaja pensando en sus gustos y en la posibilidad de compartir esos goces con un espectador al cual esas obras puedan decirle hoy también una verdad que encierran desde sus primerísimos estrenos.



FOTO: XAVIER CARVAJAL

Panel de grupos teatrales jóvenes, donde se leyeron, entre otras, sendas ponencias de Carlos Díaz y Joel Sáez

He dicho, de paso, una palabra importante para el arte teatral, para el arte todo, y en la cual no siempre se repara. Esa palabra describe una acción: compartir. Creo que toda manifestación artística no se propone otra cosa que eso: compartir, intercambiar, dar curso a distintas opiniones a partir de un hecho específico: un cuadro como *Guernica*, un filme como *La strada*, un texto de Sófocles o Estorino, etc. Compartir el proceso mismo de la creación, y esperar con ansiedad el resultado de esos riesgos, es lo que sostiene nuestro diálogo con el público. Darle espacio dentro de nuestro trabajo no es un hecho que pensemos a la ligera, aunque alguna gente piense que valoramos demasiado cierto sentido de ligereza, cierta frivolidad, cierto culto a una belleza rápida. Pero en la vida es también necesaria la belleza, y una cierta carga de frivolidad para no creer que todo, de tan importante, ha dejado ya de serlo. Yo creo que el teatro es un espacio de diversión, de goce, una fiesta de los sentidos. Y quiero que el espectador encuentre en mi escenario cosas que a veces no se dan fácilmente en la vida, desde la posibilidad de admirar un cuerpo bello, a oír a un buen actor decir hermosos parlamentos, para acabar todos juntos bailando un número de fuerte sabor popular. La vida es un conjunto de matices que no cabe, lo sé, en un espectáculo. Pero la vida es también un espectáculo, y yo quiero estar consciente de eso, y de que mi espectador lo comprenda conmigo.

En un momento determinado el teatro cubano sufrió grandes fracturas. Luego, la necesidad de nuevos referentes llevó a la búsqueda de vanguardia, al trabajo de laboratorio. No quiero creer, como algunos, que eso alejó al público. Quiero creer más bien que el público comprendió que podía elegir. Y en la medida de la exactitud de algunos logros, apostó por los viejos o los nuevos directores. Ahora que empezamos a comprender cuán necesario es coexistir, y no simplemente rivalizar, en un mundo donde la diferencia es un valor, quiero agradecer a esos espectadores que cada fin de semana eligen mi teatro. Han pensado, seguramente, en acudir a esta o a otra sala. Finalmente, entran al Trianón. Como el director cubano que soy, a nombre de mis actores y mis colaboradores y técnicos, les ofrezco mis más sinceros agradecimientos. Sé o imagino qué habrán dejado atrás para compartir conmigo el tiempo de una representación. Sé o imagino qué quieren ver en el escenario. Me gusta que tengamos tantas cosas en común. Y que así como ustedes apuestan por mí, me brinden con sus aplausos nuevas fuerzas para seguir, siempre, apostando por el público.

ALREDEDOR DE 1986 EXISTÍA DENTRO DEL teatro cubano, y específicamente en las aulas del Instituto Superior de Arte, un movimiento sutil del pensamiento que reclamaba con fuerza la necesidad de un teatro de investigación o experimentación. Inspirados en las especulaciones de una sólida formación académica que sembró en nosotros la idea de una responsabilidad alrededor del teatro, y la observación de ciertas carencias en el panorama teatral del momento, aquellos jóvenes alumnos sentían la imperiosa necesidad de recorrer su propio camino y descubrir una ruta donde la pasión del descubrimiento se uniera a la intensidad de la participación del espectador frente al estímulo de la puesta en escena. No se trataba del simple rechazo al teatro que nos rodeaba, sino la necesidad de aventurarse por otros senderos que el teatro cubano no abordaba.



Catorce años del **Estudio Teatral** de **Santa Clara**

Joel Sáez

Muchos de nosotros especulábamos que una indagación en términos de lenguaje, una transformación profunda de las coordenadas al enfrentar el hecho teatral, podría generar a la larga una intensificación de la experiencia del espectador y por ende una más honda participación derivada de esa situación de mayor intensidad.

Era necesario, pues, el descubrimiento, la invención de procesos experimentales que hicieran énfasis en el universo extraverbal, una zona tentadora y desconocida, parte de una sabiduría poco abordada en nuestro medio, y con escasas referencias en nuestro ambiente.

Las fuentes teóricas de esta conciencia intelectual se iniciaron a partir de los estudios lingüísticos y la semiología teatral, muy estimulados además por los trabajos teóricos de Enrique Buenaventura y Santiago García, que desde fuentes análogas y desde la propia práctica escénica teorizaron

sobre los procesos de creación teatral y las relaciones entre el teatro y el público en una óptica donde el actor era concebido como coautor de la puesta en escena.

En medio del proceso intenso de nuestra formación, llega a nosotros una perspectiva estremecedora que marcó definitivamente muchas de las acciones que algunos de aquellos jóvenes de entonces intentaron: la lectura de dos libros importantes de nuestro tiempo: *Las islas flotantes* de Eugenio Barba, y *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski. Estos textos incentivaron la idea del actor como centro imprescindible del teatro, y el problema del lenguaje teatral abre paso a una perspectiva sorprendente entre nosotros: la realización personal del actor en una búsqueda de intensidad vital que compromete todo su cuerpo, la construcción de un nuevo comportamiento físico y un nuevo cuerpo a través de un entrenamiento sistemático y disciplinado.

Así el tema del lenguaje nos llevó a la necesidad de la formación del actor en un sentido técnico que precisaba de una larga perseverancia en el tiempo y de un paciente proceso de aprendizaje que debía y tenía que durar años, en realidad toda la vida de los actores: proceso cercano a una depuración constante y no fórmula de experimento momentáneo.

Bajo estos influjos nace en 1989 el Estudio Teatral de Santa Clara, el tema central de nuestras búsquedas estaba planteado. Era necesario un grupo teatral capaz de durar y trabajar en el tiempo para así crear una propia sabiduría vital y artística y una propia visión y cultura de grupo. Era impensable esta búsqueda fuera de las estructuras de un grupo teatral donde hacer germinar esas circunstancias de vida y aprendizaje a largo plazo. Concebimos además, por esas lecturas, la necesidad de un medio experimental de aprendizaje sustentado en un método adecuado a los fines que se perseguían: la creación de un entrenamiento físico y vocal diario donde los actores se medían con sus propias actitudes y generaban otro modo de afirmación del oficio, y el estudio de las herramientas de una inteligencia artesanal a través de la realización de los procesos de montaje como única vía de existencia, crecimiento y superación de los propios resultados.

Los primeros obstáculos con los que lidió el Estudio Teatral fueron el desbalance entre la claridad teórica y el desconocimiento artesanal, y la dura conciencia de que nadie

de nuestro mundo teatral podía ayudarnos: estábamos en un campo para nosotros inédito y debíamos hallar solos el camino. Resultaba además un tremendo obstáculo pasar de la vida de estudiantes intelectuales a artesanos artistas especulando desde los libros y tanteando un camino desconocido de entrenamiento durante ocho y nueve horas diarias, sin alguien a quien consultar o mostrar lo que hacíamos, equivocándonos y creando la forma de salir de los problemas guiados por nuestra interpretación de algunos principios básicos en la formación de los actores. Fue este duro proceso y la angustia de la oscuridad el que forjó a la larga nuestra voluntad y seguridad de permanencia.

Así, paso a paso, a lo largo de años fuimos aprehendiendo un modo propio de entrenamiento derivado de la incorporación de diversos ejercicios de la tradición europea contemporánea, la acrobacia y el ballet clásico, el yoga, y muchos creados en el grupo para solucionar problemas o temas de investigación surgidos a lo largo de estos años de trabajo. La amplificación formal que el entrenamiento propone opera también en el ejercicio intenso sobre sí, provocando una verdadera dilatación de nuestros modos de concebir el arte y la vida. Una dinámica de ejercitación nos muestra, más que una actitud de complacencia con los resultados, la necesidad perenne de un proceso de exploración y búsqueda que análogamente es proyectado al resto de la actividad creativa del actor. Lo mismo sobre las dimensiones temáticas que sobre las posibles estructuras a partir de las cuales se concreta el lenguaje artístico en los espectáculos; abierto al cambio y la exploración permanentes sin olvidar nunca el camino recorrido ni los referentes de una tradición que se ha sabido construir en un tenaz proceso creador.

El entrenamiento del actor, junto a ejercitaciones de cómo improvisar o los mismos trabajos de montaje, han constituido la natural pedagogía del Estudio Teatral, un grupo que fundado por teóricos del teatro, y luego integrado por actores sin una formación profesional, ha ido vertebrando en su proceso de búsquedas un discurso propio.

**Cada actor veterano
que se marcha es una herida
irrecuperable pues en este
tipo de trabajo resulta decisiva
la experiencia como elemento
de cohesión**

Desde los inicios quisimos buscar y probar técnicas o metodologías de montaje partiendo de la pobreza de recursos materiales, y apoyándonos en el actor como centro de expresión de la imagen. De ahí la importancia concedida a la acción y al comportamiento de los actores como elementos privilegiados del lenguaje en los espectáculos.

En otra dimensión concedimos gran importancia a la estructura narrativa de los relatos, a partir de las cuales se organizaban las improvisaciones individuales o de grupo, derivando la puesta en escena hacia una suerte de coreografía en una lógica de montaje en la que el texto literario llegaba siempre al final. Es este un procedimiento que nos ha permitido explorar la posibilidad de realizar espectáculos apoyados en la capacidad del actor de crear imágenes y signos como medio estructural del discurso artístico.

El montaje de nuestro primer trabajo, a casi dos años de la fundación del grupo, *El lance de David*, pasó como un objeto raro y resumió para nosotros todas las dificultades y la osadía para intentar un proceso de creación teatral que encarnaba desesperadamente nuestras búsquedas y perseguía la coherencia de un pensamiento y una vida encarnados en el teatro. Luego aparecerían otros títulos como: *La historia de un viaje*, *Antígona*, *Piel de violetas*, *El solitario de los sakyas*, *A la deriva*, *La quinta rueda*, *Soledades* y, más recientemente, *El traidor y el héroe*.

Desde aquel primer momento apareció algo que de alguna forma siempre nos ha acompañado, una corriente de rechazo que de facto consideró nuestros espectáculos entre raros e ilegibles, unida a otra corriente que los consideraba una opción contestataria y removedora dentro del panorama teatral.

La lucha fue entonces no dejarse vencer por esa circunstancia y concentrarse aún más en el trabajo hacia el interior del grupo, vencer el rechazo y la indiferencia con más trabajo, con la permanencia, con la acción de aferrarse a las líneas que el propio trabajo nos iba dictando. Desde ese momento inicial nos lanzamos a la búsqueda de los jóvenes potencialmente más inquietos y los ubicamos en las universidades, y hacia allí nos fuimos con charlas, videos de teatro y seminarios que algunas veces resultaron sospechosos en los centros docentes; cursos de apreciación teatral donde por supuesto enseñábamos a validar experiencias como la nuestra y donde fuimos creando un círculo pequeño pero animado de gente que acudía a nuestras funciones y sin entenderlo bien entonces se iba convirtiendo en nuestro público.

Con el medio teatral las relaciones han sido siempre difíciles, hemos sido los jóvenes



experimentalistas (ya no tan jóvenes) respetados pero nunca totalmente aceptados. El Estudio ha sido un grupo reconocido por su rigor pero marcado por la polémica en cuanto a la valoración de sus resultados. Siempre hemos sentido la fuerza del afecto y el rechazo profundos, circunstancia no elegida ni soñada, pero que hemos terminado aceptando como necesaria y estimulante porque nos permite el privilegio de mantenernos alertas y profundizar cada vez más en nuestros resultados, quiere decir: seguir sin concesiones el camino que desde nuestro trabajo y nuestro instinto nos hemos ido haciendo.

Todo lo anterior induce a pensar que el Estudio ha atravesado largos períodos de soledad y de ausencia de un diálogo artístico. Esta situación se agudiza porque el Estudio desde su creación radica en la ciudad de Santa Clara, alejada de la capital donde se genera el grueso de la actividad teatral y todas las acciones de atención que el teatro supone: publicaciones, encuentros, intercambios, diálogo sistemático, etc. Todo ello en medio de las carencias económicas del tiempo que nos ha tocado vivir, que dificultan seriamente otro tipo de acciones que el grupo hubiese querido intentar en el sentido de ir creando un movimiento alrededor de experiencias similares.

La existencia del grupo ha estado signada por el peligro constante de desaparición en la medida que pocas personas han querido formar parte de un proyecto donde sus integrantes tienen que atravesar períodos de formación largos e intensos y donde la vida personal se ve afectada por ello. Sin embargo, a la larga y con la pérdida de nuestra primera juventud, casi sin pensarlo el Estudio Teatral cumplirá en 2004 sus quince años de vida sin interrupciones ni cataclismos que le hayan impedido permanecer. La permanencia y la estabilidad resultarían pues un eslabón esencial en nuestro teatro de grupo, pues es la permanencia y la supervivencia de una sabiduría a través de la experiencia vivida la que nos permite construir y validar la imagen de lo que hemos llegado a ser.

De ahí la obsesión de mantener a los veteranos, de compartir con actores que encarnan ellos mismos el destino del grupo. Cada actor veterano que se marcha es una herida irreparable

pues en este tipo de trabajo resulta decisiva la experiencia como elemento de cohesión. Las experiencias vividas y la memoria común de los momentos compartidos: las alegrías, los hallazgos, los fracasos y las angustias son la fuerza y la identidad del grupo teatral.

Los obstáculos económicos han marcado también una ausencia de confrontación artística que hubiéramos deseado mayor, tanto dentro como fuera del país. Dentro y fuera como una forma de alianza con experiencias similares capaces de generar estrategias de intercambio y diálogo desde una plataforma de respeto a la diferencia.

Desde hace dos años el Estudio Teatral posee una sede enclavada en el centro de la ciudad de Santa Clara que ya ha dado algunos pasos certeros para convertirse en un Centro de Intercambio por donde puedan pasar experiencias interesantes y nosotros, tantas veces en la soledad, podamos provocar encuentros, diálogos y servir de anfitriones y promotores de una actividad alrededor del teatro. La sala requiere grandes esfuerzos para mantenerse activa, pues un reducido número de personas (nosotros mismos) somos los generadores y actores de toda esa actividad. Las dificultades que siempre nos acompañan ya han hecho estragos en su tabloncillo y es muy probable que tengamos que dejar de programar funciones, algo que cortaría una actividad que promete convertirse en un proceso imprescindible para nosotros. El privilegio de esta sede ha brindado estabilidad al grupo y le ha permitido contactar con experiencias artísticas prestigiosas, rompiendo el aislamiento y estimulando en los dos últimos años la presencia del Estudio hacia el exterior, no ya sólo con sus espectáculos sino generando actividades alrededor del grupo.

Las búsquedas de nuestro teatro en el campo artístico siguen siendo las mismas, mejorar nuestro *training* y las técnicas de montaje. El teatro es también para nosotros un medio de resistencia y una zona en la que podemos establecer nuestras propias relaciones, jerarquías y prioridades.

Desde el primer día como director me impulsó la certeza de que sin la participación estructural de los actores con un nivel de compromiso profundo en todo el proyecto, la búsqueda de sentido y estabilidad sería imposible. Ello implica una permanente acumulación y depuración de sabiduría, que al cabo del tiempo se vuelve un poco el sentido mismo del trabajo, más allá de las justificaciones y necesidades absolutamente estéticas del comienzo. Se perfila así un proceso de aprendizaje vital que trasciende las categorías tradicionales de apreciación del teatro, un proceso creo más profundo de afirmación de tradiciones grupales ligadas tanto al sentido técnico de indagación permanente, como a una ética imprescindible para que el sentido de estos procesos aparezca y revele una actitud más honda en el seno de nuestro tiempo.

Toda esta lógica de trabajo aumenta la responsabilidad de los actores en las cuestiones prácticas de producción y organizativas. En el Estudio Teatral el personal administrativo y técnico es casi nulo, y esas funciones tienen que ser asumidas por el grupo.

Personalmente he luchado además contra la imagen de un director mantenido en el contexto de un grupo donde los actores tienen que asumir tantas tareas. Nunca he permanecido fuera de los entrenamientos de mis actores sino que lo considero la zona más atractiva del proceso. De otro lado, como mi función básicamente es de observador, he desarrollado una disciplina de ejercitación física fuera de mi horario laboral con la finalidad única de sentir en carne propia los niveles de esfuerzo y agotamiento a los que están expuestos sistemáticamente mis actores. Cumpló con mis tareas de limpieza y creo firmemente que esa actividad es también importante en nuestra formación. Por más de doce años fui el único técnico de luces del Estudio Teatral, y en la actualidad he sido relegado al papel de auxiliar que es más duro, pues soy el que se sube en la escalera para ajustar y graduar los focos.

Inevitablemente he tenido que hacer uso del universo anecdótico para expresar algunas de las preocupaciones y de las búsquedas de nuestro grupo dentro de un universo complejo y diverso. Lo he creído necesario pues estos aspectos lógicamente nunca intervienen en la valoración de los resultados, pero son a larga los que van diseñando y componiendo la vida de nuestros grupos con sus virtudes y sus limitaciones; a menudo considerados de segundo orden, resultan vitales en la experiencia práctica.

He preferido no hablar en sentido general del trabajo de grupo, del que podría enunciar sólo algunas verdades generales y en todo caso vagas, para exponer aspectos de nuestra experiencia práctica de catorce años con el Estudio Teatral: ¿qué hemos perseguido?, ¿contra qué nos batimos día a día? Creo que en este sentido nuestra visión de los hechos pueda aportar en todo caso la realidad de una experiencia precisa a partir de la cual observar ciertas generalidades o diferencias.

Intervenciones de **Eugenio Barba** y **Julia Varley**



Eugenio Barba: He reflexionado mucho sobre teatro de grupo y he escrito también. He intentado contestar algunas preguntas que me hacía a mí mismo, hoy frente a vosotros después de haber escuchado los testimonios tan personales, admito que la pregunta ¿qué es teatro de grupo? no es la esencial. La primera pregunta es otra: siento que lo esencial está escondido en el momento que comienza antes de hacer teatro. Es como si cada uno de nosotros tuviera que leer cómo llegué yo al teatro, qué fue lo que me empujó hacia esa extraña situación donde seres humanos, hombres y mujeres fingen ser hombres y mujeres, y ese mismo miedo antes de nuestra entrada en la profesión que esconde algo decisivo para todo lo que después vamos a enfrentar. En el siglo XX algunas personalidades inventaron otro tipo de hacer, de construir esa relación.

Podría definir lo que nos pasa a nosotros como algo que dialogamos sin utilizar palabras, algo que nos empuja, a pesar de que nuestro raciocinio, nuestro espíritu de supervivencia, nos diga que es aquí adonde tenemos que ir, y es la vocación la que nos llama y como seres inteligentes, sabios, tenemos que seguir esa voz. Es la voz que te llama y te dice: es el momento crucial en que tienes que terminar el quinto acto y tienes que estar ahí porque eso es lo fundamental en ese momento.

Yo pertenezco a una generación que proviene del África más negra y salvaje a nivel de conciencia histórica, yo provengo de toda una cultura de fascismo italiano, de la

Italia del sur, de una región católica profunda. Cómo escapar de eso, cómo alentarse, dónde buscar el conocimiento. ¿Acaso el conocimiento le fue dado a esa gente que vino antes de nosotros? No, uno tiene que descubrirlo, he leído miles de libros hasta llegar a encontrar la frase precisa.

Comencé a hacer teatro para solucionar mis problemas personales. Para mí el teatro no tiene una misión social, tiene una única función que es intentar solucionar algunos problemas que tengo con esa realidad, pero eso no se habla, simplemente te entregas a esas ganas salvajes de hacer explotar todo. Para mí el teatro de grupo es eso, cuando un grupo de personas se encuentra y comienzan a vagar juntos.

Julia Varley: En el teatro lo importante es la relación. Cuando me piden que defina The Magdalena Project, puedo decir que es una red de mujeres en el teatro contemporáneo, mujeres que participan en los espectáculos, los encuentros y los proyectos que se presentan. No están en el vacío, el Odin es los nombres de cada uno de sus integrantes. El grupo cambia.

Con Silvia di mis primeros pasos de composición, con Toni hice mis primeros pasos de acrobacia, ellos no están más en el Odin Teatret. En fin, que el grupo va cambiando a sus actores y me pregunto a quién se invita cuando vayamos a celebrar nuestro cuarenta aniversario. Yo pienso que el Odin son los espectadores.

El Odin Teatret funciona como los laboratorios donde se hacen pruebas con ratones. Siempre se quedan los más resistentes y en eso consiste el nivel de exigencia del grupo.

El grupo tiene una actividad muy importante desarrollada y el punto de partida es tratar de solucionar nuestros problemas personales. Tenemos la ventaja de que podemos viajar de manera independiente pues tenemos espectáculos unipersonales, pero no por eso hemos perdido la responsabilidad de crear nuestro espacio. Vivimos en Dinamarca, un país que tiene terribles leyes contra los inmigrantes, es un país donde se están



El teatro es algunas
personas que se juntan
con el deseo
o la necesidad
de construir su propio
conocimiento

cerrando los espacios culturales y justamente el Odin está hecho de muchos extranjeros y su trabajo es cultural: sobrevivir en Dinamarca es una de las tareas más creativas que uno se puede imponer.

Como grupo lo más importante siempre ha sido aceptar que lo que vamos a defender es el trabajo, no es fácil trabajar años y saber que lo que has hecho desaparece en su forma tangible, visual, pero existe en otra forma. Ahora estamos en la fase en que los actores tienen que reconquistar su espacio, todo es posible porque hay algo que nos anima y guía, que no son las individualidades sino es el grupo.

Muchas personas agradecen a Eugenio y lo reconocen como el maestro, de vez en cuando se agradece también al Odin Teatret y cuando le agradecen a él estamos presentes todos los actores y los técnicos que trabajan, pero al mismo tiempo es como si uno no recibiera esta presencia personal y en ese punto es donde muchos deciden dejar de ser actores y empezar a dirigir a sus propios grupos: es algo que muchos actores del Odin sienten muy fuerte. Yo, por ejemplo, pienso que Eugenio en sus conferencias nombra a Grotowski, a Stanislavski, ideales de hombres muy importantes, pero le faltan las mujeres, las ideas de las mujeres también tienen que entrar ahí descubriendo el otro camino para ser presentes. Es difícil permanecer siendo actor, porque se necesita tiempo para ensayar, para aprenderse los textos, estar en la sala solo, luego con los otros, necesita mucho tiempo que le imposibilita a una hablar, seguir a los

alumnos, escribir libros. Hace cinco años trabajo un libro y paso mucho tiempo sin siquiera hojearlo, pues el tiempo no me alcanza para eso.

Si algo quiero desear al Escambray es que los viejos puedan jugar. Con Teatro y Nación puedo entender que el teatro es nación y mi nación, que es el teatro, hace que me sienta como en casa en el Escambray, más en casa que en Dinamarca donde vivo, que en Inglaterra donde nació. Me siento tan en casa que cuando llegamos a aquí, fui yo quien les dijo a los cubanos del auto dónde estaba el Escambray. No es algo metafórico, era yo quien sabía realmente cómo llegar.

Eugenio Barba: El hecho de ser excluido de un espacio determinado no significa que estés ausente, significa que puedes dar existencia en ese espacio particular con otra realidad. Para mí el teatro hoy es ese otro lugar que me permite vivir de manera muy particular. El teatro es un gran telón, felizmente es algo que se considera muy importante, si no en todos, sí en muchos países, algo que exprime el alma de un pueblo, de una nación, bajo ese telón donde solo he entendido mis ilusiones, a veces mortales. Yo intento solucionar mis propios problemas, construyendo algo que es la pequeña comunidad: relaciones.

El teatro del siglo xx se caracteriza, respecto a la historia del teatro precedente, por un hecho muy simple. Hasta comienzos del siglo xx el teatro de Europa fue una empresa económica, se hacía teatro para hacer espectáculos y ganar dinero, ni la cultura ni el arte tenían un objetivo social, algunas personalidades se inventan que el teatro tiene una trascendencia, que el teatro es sobre el espectáculo un mundo efímero, y, al contrario, tiene una radiación que se queda en los sentidos, en la memoria de los espectadores, deja huellas y pertenece a un proceso de transformación no sólo para los espectadores, sino también para las personas que hacían todo eso, pues el teatro tiene dos fases muy distintas: el proceso y los resultados.

La primera es cuando unas personas se juntan para dar vida a algo autónomo, algo que puede o no pertenecerles. Ese proceso de socialización no sigue normalmente, en ello influyen los gustos e ideas del director que al final decide. Es una dinámica muy compleja de necesidades, es la manera de expresar la propia individualidad, necesidades que no son iguales pues cada manifestación de la naturaleza es diferente, cada obra es diferente de la otra, cada ser humano es diferente del otro, ¿y qué es el teatro sino la manifestación de todo eso? La primera cosa que el teatro tiene que mostrar es esa diferencia, y cómo se puede trascender. En el proceso de trabajo hay que saber marcar todas esas diferencias.

Hay dos leyes fundamentales en la naturaleza del teatro. Una es que todos los grupos se deshacen y la otra es la capacidad continua, uno de los motivos por los cuales se deshacen. Entonces ese tipo de corrupción o de socialización de necesidades propias puede ser hecho en nombre de algo que nos ha volteado a nivel artístico, o lo que al final caracterizó la experiencia individual: las personas son diferentes, el contexto es diferente, todo esto hace que la fuerza irracional nos obligue a levantarnos siete veces, es

el deseo de ser vulnerables frente a los demás, puedes mostrar tu identidad sexual, la única moral que existe es la manera como trabajas, la manera como entras a la sala y presentas no tu posición ante el mundo en el discurso, sino su transformación en una plática que cambia y para hacer esto no se necesita discurso, ni capacidad de hablar lo aprendido por los actores. Es el intento de dar, a través de la palabra, ese silencio fundamental que existe en realidad, o ese nihilismo o rechazo.

Hay palabras que en un momento son fundamentales y a los cinco minutos son mortales. Esa es la exclusión, aceptar el hecho de ser excluido es encontrar ese otro lugar en el teatro, que te hace no estar y al mismo tiempo estar presente. Es en ese lugar donde yo he vivido la experiencia rara que no pasa: en ese espacio, en ese otro lugar he vivido la experiencia de la irrupción. Es como si algunas fuerzas que ignoraba se revelasen frente a mí. Hubo espectáculos que me sacudieron a tal punto de perder mi vida, pero era como si me enseñaran que los emisarios de esa fuerza que llega son humillantes y luego desaparecen, entonces descubro que esa energía me penetra y me siento como San Sebastián, totalmente flechado y cada flecha se dirige a esta selva oscura, a esa parte de mí que vive en exilio.

Creo que la magia de los actores está en no dejarse morir espiritualmente, y para ello tienen que poner en práctica toda la gama de conocimientos que han ido adquiriendo durante el tiempo. Es incursionar en una doble geografía, una horizontal que marcan las circunstancias que nos rodean, de la política, de las relaciones, el sentimiento de poder, el teatro te da la fortaleza de estar en otro lugar del cual no puedes salir afuera, dejar las armas, pero hay un momento en que tienes que cerrarte como un arma dura que pone en peligro tu vulnerabilidad y te permite que vayas al barrio y decidir tus juegos y tus penas. Pero hay un momento en que tienes que dejar todo eso, puedes estar feliz del mundo sin pertenecer a eso, eso es lo que el teatro te permite: incursionar.

Siento que el teatro tiene la misión noble de educar. Para muchos, el teatro es un refugio de personas que escapan, de su familia, del pesimismo. Nadie nos preguntó de cerca si representamos al pueblo, haciendo teatro represento la memoria de una cultura y la identidad humana. El teatro es algunas personas que se juntan con el deseo o la necesidad de construir su propio conocimiento.

tablas



Sancho Panza en la ínsula Barataria

Esther Suárez Durán

Versión libérrima (hecha por encargo),
para teatro de calle, basada en la obra
Sancho Panza en la ínsula Barataria,
de Alejandro Casona,
y en los sueños del Excelentísimo Señor,
ciudadano desta Villa, Don Miguel Santiesteban.
¡Que muchos años viva y haga teatro!
(pero con otros dramaturgos, ¡por Dios!)



FOTOS: GUIÑOL DE HOLGUÍN

Libreto 65

Esther Suárez Durán (La Habana, 1955)

FOTO: PEPE MURRIETA



Socióloga de profesión, es además dramaturga, narradora, ensayista e investigadora de amplia trayectoria, labor que ejerce desde el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio José Antonio Ramos de la UNEAC por sus piezas teatrales *Baños Públicos S.A.* y *El alma desnuda*, entre otros importantes reconocimientos en Cuba y el extranjero, de los cuales destacamos uno de los galardones del Concurso Internacional de Dramaturgia Femenina La Escritura de la Diferencia (Nápoles, Italia, 2004). Entre sus más notables volúmenes se encuentra *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena* (Centro Juan Marinello, 2002). La Editorial Letras Cubanas publicó en 2003 una selección de su teatro reciente. *Sancho Panza en la ínsula Barataria* es el primer libreto de esta autora que *tablas* presenta a sus lectores.

De cómo Esther Suárez hizo que **Sancho Panza** se aventurara en el carnaval de la ínsula prometida y otros sucesos no menos considerados

Miguel Santiesteban

NUESTRO ENCUENTRO SE PRODUJO EN EL MARCO DEL FESTIVAL de Teatro de La Habana, en el 2001, donde ella actuaba como moderadora en la discusión sobre teatro callejero realizada en el Amadeo Roldán. Terminada su labor, me le acerqué, justo en el pasillo que conduce al ascensor, y le pedí que versionara el texto de Alejandro Casona para el Teatro Guiñol de Holguín. Yo soñaba con montar un espectáculo para la calle y la intuición me decía que podía contar con su ayuda.

Después de múltiples correos electrónicos y llamadas telefónicas de ambas partes, recibí una propuesta tentadora suya pero que no cubría mis intereses como director. Una segunda versión me serviría para asegurarme de que aquella mujer, que admiro por su franqueza y el saber proyectar su verbo según sea la ocasión, y yo, habíamos logrado un grado tal de comunicación que nos permitía el intercambio abierto en aras de alcanzar el objetivo propuesto por mí.

Yo quería un texto que funcionara para un público variado y que se encontrara sumergido en un extremo de un iceberg para que yo pudiera, desde la punta opuesta, establecer un puente sincero y humilde, para mirarlo y reconocerlo. Mi fin era hacer



un teatro vivo, tosco, casi primitivo, pero enraizado en la tradición titiritera popular, cuyo eje principal es la comunicación directa por asociación a su medio, y para ello se prestaba la realidad de una Isla, la nuestra, expuesta al desenfreno de lo cotidiano.

El último material enviado por Esther satisfacía mis intenciones de recrear el texto de Casona a partir de nuestra realidad, pero bajo los colores de un carnaval eterno, de modo que la puesta exigiera de actores y muñecos una multiplicidad de técnicas mezcladas al ritmo de la conga, y desde la farsa nos hiciera cómplices de un acto que devenido parada teatral nos permitiera entender que las islas enmascaradas, como la de Barataria, desaparecen cuando descubrimos la verdad con nuestros ojos.

A mi consideración, el mayor logro de la versión de Esther Suárez Durán del archiconocido texto que nos ocupa, es haber conseguido retrotraerlo a caracteres y biotipos de la contemporaneidad con nuestro referente histórico. En su nueva partitura, refuncionaliza las escenas creando situaciones donde convergen orgánicamente personajes propios del referente literario junto a otros de la tradición vernácula y de nuestra realidad inmediata. Respetando la estructura de unidades cerradas, logra simplificar algunos diálogos y concentrar una mayor tensión, al tiempo que permite al director jugar con la situación espacial, tan cara al teatro de calle, y transformar una gran parte del texto en canciones que convierten la pieza en un espectáculo también musical.

Finalmente quiero recomendar al lector lo que a los espectadores aconsejo en cada representación que hacemos de esta obra: cuidese de cuando Sancho Panza ejerza justicia desde su anchuroso y falso papel de gobernador porque si usted conoce, puede que termine implicado en la famosa burla que le tenían preparada al escudero a su arribo a la ínsula prometida por ese extraordinario loco que se llama, y seguirá llamándose por los siglos de los siglos, Don Quijote de La Mancha.



Personajes:

SANCHO PANZA

MAYORDOMO

SASTRE

CLIENTE

NEGRITO

GALLEGO

BUSCONA

GANADERO

SECRETARIA

CARNICERO

MUCHACHA

VIEJO ESPERPÉNTICO

VIEJA ESPERPÉNTICA

VECINOS

MÚSICOS

Todos los personajes pueden ser muñecos o, si se prefiere, algunos pueden ser actores con máscaras.



Nota: Varios días antes a la fecha de la representación deberán colocarse en determinados puntos de la ciudad unos carteles al uso de la época que recen del siguiente modo:

A TODOS LOS CIUDADANOS DE LA VILLA:

SE LES HACE SABER QUE EL PRÓXIMO DÍA ___ DE _____, EN EL _____, DE ESTA VILLA, SU SEÑORÍA ILUSTRÍSIMA, EL SEÑOR DON SANCHO PANZA, HARÁ UNA VISTA PARA EJERCER JUSTICIA.

DE ESTE MEDIO SE LES CONVOCA A TODOS LOS CIUDADANOS QUE TENGAN PLEITOS PENDIENTES A PRESENTAR LOS MISMOS ANTE SU EMINENCIA.

LA ADMÓN.



Carnaval con los personajes típicos de la ciudad mezclados con aquellos propios del Día de Reyes. Por una de las calles de la ciudad avanza la tropa de actores en medio de un gran jolgorio. A medida que avanzan, los vecinos, con su ayuda, irán engalanando las fachadas con cadenas y banderitas de papel, banderolas de tela, pendones y todos los otros accesorios posibles producto de la imaginación y la participación popular.

En medio del carnaval aparece Sancho, montado en un burro que podrá construirse de modo semejante a los caballitos que usaban nuestros Cabildos en las fiestas del Día de Reyes.

SANCHO. (A uno de los vecinos.) Decídme, buen hombre, por fortuna, ¿será esta la ínsula Barataria?

VECINO. Bueno, esta es una villa que está en una Isla, pero como que barato... aquí... no hay nada.

SANCHO. (Canta.) Mi señor, Don Quijote, me prometió/ como fiel escudero un buen lugar/ en el Nuevo Mundo donde mandar./

CORO. Su señor Don Quijote bien loco está/ porque, en este pedazo, barato no hay na./

SANCHO. Pues, a fe mía, que este es el lugar/ donde yo vengo a mandar y mandar./

CORO. Si su excelencia se empeña en quedar,/ ¡bienvenido sea al Carnaval!/
VECINO. ¿Qué quiere ser? ¿Gobernador?/ Pues, gobierne, señor, ¡al por mayor!/
CORO. La fiesta es espacio para disfrutar./ Disfrazados todos en el Carnaval,/ sea lo que quiera, lo que desee ser,/ gobierne, señor, ¡y hágalo bien!/
Mientras la música sigue, le colocan los atributos: una olla por corona, una escoba al revés por vara de justicia, y una banda atravesada al pecho.

VECINO. ¡Demos todos vivas a su excelencia el Señor Don Sancho!

TODOS. ¡Viva!

Se alza una tela que reza: HOY TOMÓ POSESIÓN DE ESTA ÍNSULA EL SEÑOR DON SANCHO PANZA, QUE MUCHOS AÑOS LA VACILE.

Aparecen unos viejos esperpénticos bailando.

VIEJA. ¡Pero, qué es esto! ¿Están todos turulatos? ¿Cómo vamos a entregarle las riendas de nuestras vidas a un loco semejante?

VIEJO. No crea usted que el poder se ejerce de otro modo en otras partes. ¡Que viva! ¡Viva el Carnaval! (Cesa la música.)

SANCHO. ¿Puedo ya mandar?

VECINO. Ansiosos estamos.

Todos ríen, se burlan.

SANCHO. Pues a vos, Mayordomo, mando en primer lugar.

VECINO. ¿Mayordomo, yo? (Los demás le hacen señas. Reacciona. Hace una reverencia.) Pues, mande usted, señor.

SANCHO. Cuidad de este noble corcel, como si fuera mi propio hermano. (Le entrega el burro.)

MAYORDOMO. ¿Cuál corcel, señor?

SANCHO. (Tapa las orejas del burro.) Mi burro, que por no avergonzarlo con ese nombre vil, le llamo así. ¡Tratadlo, pues, con la reverencia debida a un burro del Poder! (Transición.) No será el primer asno que reciba honores por méritos que no son suyos.

MAYORDOMO. Señor...

SANCHO. (Le advierte.) Mayordomo... Con quien tiene el mandar, callar y callar.

MAYORDOMO. (Tomando al burro, lo pasa a otro Vecino.) Atiéndase al corcel del señor Gobernador.

VECINO. (Le pasa el asno a otro.) Atiéndase al señor Gobernador del corcel.

VECINA. (Le pasa el asno a alguien del público.) Atiéndase al señor corcel del Gobernador. (Lo instruye para que siga el juego con otras personas, hasta que un actor recobra al asno.)

SANCHO. (Pasmado ante el traslado de órdenes, al público.) ¡Prodigiosa organización! (Al Mayordomo.) Y ahora, que pase el primer pleitante.

MAYORDOMO. ¿Pleitante? (Reacciona.) ¡A la orden! (Transición.) ¡Que pase el primer problemático, que diga, litigante!

Entran el Cliente y el Sastre. Se escucha la entrada de un punto guajiro.

SASTRE. (Canta.) Soy yo un viejo sastre pobre/ pero honrado y decente/ aunque pueda haber quien piense/ otra cosa diferente./



El Mirón Cubano: signos callejeros

un zanco afincado con su historia ancestral en el siglo XXI se puede otear, como vigía, el pasado y el presente, e incluso el futuro de un colectivo que cumple sus cuarenta años de vida profesional. Es la perspectiva del que mira, como si la historia se revelara toda desde la altura, la distancia y la reflexión del paso del tiempo, del cambio de espacio: de la sala y sus butacas, a las calles y plazas con sus gentes.

a observarlas desde la perspectiva del espectador, desde la «tierra» y regresas a la génesis, puedes descubrir imágenes que develarán la memoria de un colectivo que nace con un estruendoso aplauso para La mandrágora, de Maquiavelo, cuando el grupo se llamaba Gerard Philippe, sin que en esos aplausos olvidaran los tres años que le antecedieron, cuando como aficionados conquistaban al público matancero con espectáculos estrenados por alumnos miembros de la Academia Municipal de Arte Dramático.

mirada a la memoria de un colectivo que en 1966 se denominó Conjunto Dramático de Matanzas, y en 1984, con la entrada de la primera graduación del ISA y el paradigmático estreno de La emboscada (1982), bajo la dirección de Flora Lauter.



ENTRE) TELONES (ENTRE



Juan Candela

Bromibromeando

tomó el nombre de El Mirón Cubano en homenaje al autor de El conde Alarcos, momento en que nació de las cenizas del olvido y la destrucción, la sala Milanés, para quedarse para siempre anclada en la calle Manzano.

cualquiera de los ángulos, de las perspectivas, de los intereses del receptor en reordenar esta cronología histórica, está en ella el homenaje a una memoria que al asumirse se vuelve incompleta, pero viva e intensa, porque nos revela a un colectivo que ha transitado por diversas estéticas, un colectivo donde han dejado su huella figuras esenciales de la escena nacional, como Francisco Morín, Adela Escartín, Jesús Gregorio, Dimas Rolando, Flora Lauten, Nicolás Dorr, René Fernández, Armando Creso, Pedro Vera, Albio Paz..., escenógrafos como Rolando Estévez o Adán Rodríguez, y actores que desde sus personajes nos develan la diversidad de un repertorio que va desde los clásicos de la escena universal y nacional, hasta las últimas experiencias de un teatro de calle, de esencia popular, de búsquedas y hallazgos, que sale de los recintos teatrales para adueñarse de los parques y las plazas de la Isla y el mundo.

un zanco afincado en la tierra, desde la mirada de espectador que ahora se detiene ante una foto, vuelven a abrirse los telones del Sauto, las puertas de la Milanés, comienzan a actuar en el escenario las imágenes estáticas de los actores y de pronto salen a la calle, con el bullicio de los tambores, el jolgorio de los payasos, la monumentalidad de los muñecos y desde un zanco, la historia, con la ciudad y la gente bajo los pies, comienza...





El gato y la golondrina





De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una Ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse



Cronología de las obras dirigidas por Albio Paz en El Mirón Cubano

Trece locos de película

Con el gato de Chinchilla o La locura a caballo

Fragata

El circo de los pasos

Una historia de amor
Las penas que a mí me matan

El sexo y yo
Variedades de El Mirón

Pasos callejeros

Chuo Gil y las tejedoras
Ni con mil Avemarías
De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una Ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse

El año que viene

El gato y la golondrina

Bromibromeando

Tres jockers visten al rey

Un animal con tirantes

Fotos: Ramón Pacheco

Llegó este hombre una mañana/ y me encargó un trabajo/ que hice de buena gana/ con esmero y sin relajo./

Cuando estuvo la obra lista/ y llegó la hora de cobrar,/ vino este preciosista/ y no me quiso pagar./

SANCHO. (Al Cliente.) ¿Cómo es eso, hermano?

Los vecinos lo animan a que cuente su versión.

CLIENTE. (Canta.) Sastres de toda la Tierra,/ modistas y costureras,/ conocida es la costumbre/ de quedarse con las telas./

De aquel pedazo de paño/ salía más que un sombrero,/ pero este sastre rastrero,/ nada dijo del tamaño./

Quería quedarse con la tela,/ portarse como un pillastre,/ que eso hacen los sastres,/ aunque les den candela./

SASTRE. (Canta.) ¿Y por eso me encargaste/ cinco sombreros de tu paño?/

CLIENTE. (Canta.) Y tú hacerlo me dejaste/ sin hablar de su tamaño./

SANCHO. A ver si aclaran, que no entiendo.

SASTRE. Llegó un día a mi tienda con un pedazo de paño, y me preguntó si era suficiente para hacer un sombrero.

CLIENTE. Y me dijo que sí.

SASTRE. Como suponía que sobraría tela y que yo me la cogería... me preguntó si saldrían dos...

CLIENTE. Y me dijo que sí.

SASTRE. Y así siguió preguntando hasta que del mismo trozo de paño... me encargó icinco sombreros!

SANCHO. ¿Y?

SASTRE. Hechos están.

SANCHO. ¿Entonces?

SASTRE. Que no me quiere pagar.

SANCHO. ¿Por qué?

CLIENTE. (Al Sastre.) Muestra, muestra los sombreros.

SASTRE. ¡Aquí están! (Muestra cinco pequeños sombreritos en cada uno de los dedos de la mano.)

CLIENTE. (Canta.) Dígame usted en breve/ a quién sirven los sombreros,/ que no sea a los enanos/ de la amiga Blancanieve./

SANCHO. ¡Basta ya! ¡Basta! (Hace una seña a los músicos. Se inicia el punto guajiro. Canta.) Acabe ya la discusión/ que como juez de este caso,/ voy a dar en breve plazo,/ mi juiciosa conclusión./

La justicia tiene cosas/ mejores que atender,/ no se puede entretener/ con jugaretas mañosas./

Quede el Sastre sin su paga,/ el Cliente sin su paño,/ que en los dos ha habido engaño,/ trapacerías y celadas./

Y quédense los sombreros/ para advertir a los presentes/ que no se juega con la gente,/ el honor y el trabajo,/ ni se tiene el desparpajo/ de morder cuando no hay dientes./

¡Largo! ¡Fuera! ¡Piérdanse de mi vista!

Salen el Sastre y el Cliente. Se escucha la música de un rap.

VECINO. (Canta.) Este asunto es muy fácil/ y resuelto está/ pero cuando llego al agro/ y voy a pesar/ gasto toda mi plata/ y no compro na./

Se alza una enorme pesa. Sobre ella descansa una pierna de res minúscula.

VECINO. ¿Cuánto hay ahí?

CARNICERO. ¡Una vaca completa!

VECINO. (Canta.) ¡Una vaca entera! ¿Y dónde es que está?/ Que yo no la veo./ Yo no veo na./ Ay, pobre vaquita/ qué flaquita está,/ qué flaquita está,/ qué flaquita está./ Dele agua con azúcar,/ pienso y miel con pan/ a ver si esa vaquita/ se infla a reventar./ O deme a mí una lupa/ a ver si veo más./ ¡Qué flaquita está!/ ¡Qué flaquita está!/
(A Sancho.) ¿Tiene su señoría/ algo que concluir/ o piensa que lo que pido/ es mucho pedir?/

CORO. (Canta.) Señor sereno, (A sotto voce.) que no se puede decir/ que no se puede decir/ que no se puede decir./ (Bis.)

SANCHO. (Carraspea, tose.) ¡Mayordomo, el próximo! ¡Que pase el próximo!

MAYORDOMO. (Que estaba en el coro, reacciona. Proyecta.) ¡El próximo!

Entran el Gallego y el Negroito.

GALLEGO. ¡Se lo devolví, señor, se lo devolví!

NEGRITO. ¡Ojos que lo vieron ir... no lo vieron más!

GALLEGO. ¡Que sí!

NEGRITO. ¡Que no!

SANCHO. ¡Silencio todos! ¡Qué dilema los trae?

Se escucha obertura de la pieza «Mancontíviri y Galleguiviri», de La isla de las cotorras, de Jorge Anckerman.

NEGRITO. Ay, galleguiviri; ay, galleguiviri,/ cuándo es que tú me vas a devolver/ los diez pesos que te di,/ que no son para el maní,/ son para yo poder comer./

GALLEGO. Ay,mancontíviri; ay, mancontíviri,/ yo, memoria tan mala, nunca vi./ Cómo tú vas a pensar/ que me los quiero quedar,/ si tú eres un hermano para mí./

NEGRITO. Ay, galleguiviri.

GALLEGO. Ay, mancontíviri

NEGRITO. Yo creo que tú estás equivocao,/ los diez pesitos se fueron/ y ya nunca más volvieron/ y tú tiene a este negrito embarcao./

GALLEGO. Ay, mancontíviri.

NEGRITO. Ay, galleguiviri.

GALLEGO. Ten por seguro que el dinero ya te di,/ pero tú eres un desastre,/ a lo mejor te lo tomaste/ y ahora vienes a echarme la culpa a mí./

NEGRITO. ¡No me lo devolviste, gallego!

GALLEGO. ¡Que sí, señor, que sí!

SANCHO. (Proyecta.) ¡Está bueno! (Se rasca la cabeza.) ¡Qué queréis que haga yo, entonces, hermanos? (Al Negrito.) Si él se empeña en que sí y vos en que no, nada podemos sacar en limpio.

NEGRITO. Sólo le pido a Vuestra Sesñoría que le tome juramento públlico y solemne.

SANCHO. Sea como queréis. (Al Gallego.) ¿Estáis dispuesto a jurar, hermano?

GALLEGO. Dispuesto, señor.

SANCHO. Bien, veamos, entonces, por qué podéis hacer vuestro juramento.

GALLEGO. (Solicito, se descalza una alpargata.) Por una de mis alpargatas, señor, que es para los gallegos una de las cosas más sagradas. (Al Negrito, dándole la alpargata.) Téngame usted aquí, vecino. (El Negrito vol-

tea la cara y se echa fresco con una mano.) Juro ante esta alpargata, y por la salvación de mi alma, que he devuelto el dinero, poniéndolo con mi propia mano en su propia mano, solemne y públicamente. ¡Que el diablo me agarre si miento!

SANCHO. Hecho está el juramento. ¿Puedo hacer algo más por vos? (El Negrito se ha desmayado.) ¡Ea, qué sucede! Pregunto si queda algo más por hacer...

NEGRITO. (Volviendo en sí.) Nasda, señor. Comos siempre, la curpa la carga el totís. Agarra tu alpargata, peninsular, y a otra cosa, mariposa.

GALLEGO. (Toma su calzado. A Sanchó.) ¿Puedo retirarme, señor?

SANCHO. (Que ha quedado meditando.) Aguarda. De manera que habéis devuelto el dinero... con vuestra propia mano... (Toca la mano del Gallego.) en su propia mano... (Toca la mano del Negrito.) solemne y públicamente.

GALLEGO. Así fue.

SANCHO. Extraño juramento ese sobre una alpargata... A ver, dámela acá. ¡Pronto!

GALLEGO. ¿Por qué, señor?

NEGRITO. ¡Hey, maraña en el Medio Oriente!

GALLEGO. (Toma la alpargata.) Porque algo me huele aquí a gato encerrado.

NEGRITO. ¡Qué mal huelen los gatos!

Sancho examina la alpargata, de ella sale volando un murciélago, se desliza una araña hasta que, por fin, caen unas monedas.

SANCHO. ¡Aquí está el gato!

NEGRITO. ¡Mi dinero!

SANCHO. (Hace señas a los músicos. Se escucha la entrada de «Mancontíviri...». Canta.) Ay, mancontíviri; ay, galleguiviri./

El dinero es algo de cuidar,/ pues distancia a los amigos,/ es envidia de vecinos./ Y a la tumba no te lo puedes llevar./

Ay, galleguiviri; ay, galleguiviri:/ la mentira tiene siempre mal final./ Aunque te puedas reír./ Aunque puedas tú gozar./ A la larga tú la tienes/ tú la tienes que pagar./ (Al Negrito.) Toma tu dinero, buen hombre. (Transición.) Y condénese a este otro, por falsedad pública, a comerse su alpargata.

GALLEGO. (*Mientras lo sacan de escena.*) Oiga, Don Sancho, que los dos somos gallegos, hombre... Por la Madre Patria...

NEGRITO. (*Canta.*) Ay, galleguíviri; ay, galleguíviri/ ahora sí vas a tener indigestión/ y no te puede salvar/ ni un lavado estomacal/ ni la leche de magnesia o la madre de Tarzán./(*Saliendo.*) ¡Adiós, peninsular!

De nuevo rompe el carnaval.

SANCHO. Venga, pues, vayámonos ya a bailar y a fiestar...

Entra la Buscona trayendo al Ganadero por el cabello. Tiene un aditamento al nivel de los ojos que le permite echar hilillos de agua con los que salpica a Sancho y al público cuando llora.

BUSCONA. (*Entrando. Canta en tono lírico con la música de la entrada de Cecilia en la zarzuela «Cecilia Valdés».*) ¡Justicia! ¡Justicia, señor! ¡Pido justicia al Gobernador! (*Llora. Entra la habanera de la zarzuela.*) Soy una buena doncella,/ bien donosa y bien plantá,/ este señor me ha robado/ lo que yo he guardado más./

Paseaba yo por el campo/ en mi ingenua ingenuidad/ y este que no es ningún santo/ me hizo una barbaridad./

Paseaba yo por el campo/ y este señor me ha robado/ lo que yo he guardado más./ (*Llora.*)

Los vecinos animan al Ganadero a que cuente su versión.

GANADERO. (*Canta, en el mismo tiempo de habanera.*) Volví yo del mercado/ y en el camino encontré/ a este diablo colorado/ que me bailó un buen bembé./

Recompensé sus favores,/ le di un traje y mi dinero,/ cierto es que no le di flores,/ más la traté con esmero./

Este diablo colorado/ me bailó un buen bembé./ Y ahora me trae ante usted./

SANCHO. (*Al Ganadero.*) ¿No hubo fuerza, entonces? ¿No la has obligado?

GANADERO. (*Recitado, sobre música. Asombrado.*) ¿Obligarla, señor?

BUSCONA. (*Idem.*) Ultrajada fui. (*Llora.*)

GANADERO. (*Idem.*) ¿Cree usted eso, señor?

BUSCONA. (*Idem.*) Humillada soy. (*Llora.*)

SANCHO. ¡Basta! ¡Que ante el mandar, callar y callar! ¿Tienes contigo dinero?

GANADERO. Quedan cien pesos. Es toda mi fortuna.

SANCHO. Dáselos y ya.

GANADERO. Señor...

SANCHO. Que se los des he dicho.

El Ganadero entrega una bolsa a la Buscona que esta mete bajo las faldas.

BUSCONA. (*Canta.*) Gracias, señor Sancho, ¡que viva usted! (*Le da un empujón burlón al Ganadero. Va saliendo.*)

SANCHO. Ahora, buen hombre, corra usted tras ella y quítele la bolsa.

GANADERO. ¿Cómo?

SANCHO. ¿Le sobra el dinero?

GANADERO. Claro que no, señor. (*Corre tras ella.*) ¡Eh, mujer, alto! ¡Alto ahí!

Corren por entre el público, se detienen, forcejean ambos aferrados a la bolsa, hasta que vence la Buscona quien derriba al Ganadero.

BUSCONA. (*A Sancho.*) Este desalmado ha querido quitarme la bolsa que vuestra justicia mandó darme.

SANCHO. Pero, ¿os la ha quitado?

BUSCONA. ¿Quitar? Primero me dejaría yo arrancar la vida...

SANCHO. Así se hace, valiente mujer. Venga acá esa bolsa.

BUSCONA. Pero, señor ...

SANCHO. (*Recupera la bolsa.*) Si el mismo aliento y valor que habéis mostrado ahora para defender esa bolsa lo hubierais mostrado antes para defender vuestra honra, no hubiera fuerza en la tierra que pudiera contra vos. (*Alza la escoba amenazadoramente.*) Andad, enhoramala, embustera, y no paréis en toda esta villa so pena de doscientos azotes. ¡Largo! ¡Largo he dicho! (*La mujer se aleja mientras protesta, llora y gimotea entre el público buscando apoyo.*) Y vos, buen hombre, tomad vuestro dinero, y volveos derecho a casa. (*Transición.*) ¡Música, Maestro! (*Entra la guaracha antigua de la zarzuela. Canta.*) Las mujeres son muy bellas/ pero yo no nací ayer, no, no, no./ No te fíes de mujeres/ porque puedes acabar muy remal./

CORO. (*Canta.*) Las mujeres son muy bellas/ pero él no nació ayer, no, no, no./ No te fíes de mujeres/ porque puedes acabar muy remal./

BUSCONA. (*Canta, en el tiempo de la entrada de «Cecilia».*) ¡Yo soy doncella/ y doncella he de morir!

VECINO VIEJO. (*Grita.*) ¡Tú lo que eres es una p...!

Todos le tapan la boca.

CORO. (*Canta.*) Señor sereno,/ (*A sotto voce.*) que no se puede decir,/ que no se puede decir,/ que no se puede decir./ (*Bis. Se escucha la música de una guaracha o de un son.*)

VECINO. (*Canta.*) El oficio primero en la historia/ dura más que las cucarachas,/ viene ciclón, llega y arrasa/ y las... chicas están en la gloria./

No importa que cambien/ los siglos, ni el clima, ni los gobiernos,/ ellas siguen consiguiendo/ el éxito más rondo./

Cuando llegue el fin del mundo/ y no brille ya ni una estrella/ se alzarán de entre las ruinas/ estas buenas... idoncellas!/
Y este mismo de Don Sancho/ nuestro buen gobernador/ va a acabar con una de ellas/ en tremendo rumbón./

Aparece una muchacha con vestido moderno, muy escotado, que se le insinúa a Sancho invitándolo a bailar.

SANCHO. (*Despepitado.*) ¡A carnavallear! ¡A carnavallear!

MAYORDOMO. Tenga un momento, su Señoría, (*Cesa la música.*) que parece que aún quedan pleitos por litigar.

SANCHO. Pero, ¿es que aquí no se acaba nunca? ¿Qué acontece ahora? (*A la muchacha.*) Nos vemos luego, preciosura. (*Le lanza un beso. La muchacha desaparece.*)

VECINO. Pues, verá, usted, su Eminencia, el asunto es que hay aquí personas que, aunque pareciera que trabajan, no trabajan; es decir, que están, pero no están.

SANCHO. ¿Trabajan, pero no trabajan? ¿Están, pero no están? ¿Cómo se entiende esa jerigonza, hermano?

VECINO. Pues a ver cómo le explico. Pongamos que sea usted el Director de una Empresa...

SANCHO. Yo, el Director de una Empresa...

VECINO. Sí, y tenga usted entonces una secretaria...

SANCHO. Yo, una secretaria...

VECINO. Ajá, pero que a la vez no la tenga.

SANCHO. ¡Qué enredo es este! ¿Cómo es eso de que la tengo y no la tengo?

HOMBRE. La tiene, pero nunca está disponible.

SANCHO. ¿No está disponible?! ¿Qué hace, entonces?

SECRETARIA. (*Se alza en medio de un grupo del público. Mueve con exageración las pestañas y las manos, mostrando unas uñas larguísimas y pintadas. Se contonea.*) Vendo cosas, señor. Hablo por teléfono con mis amistades, me hago la manicuri...

SANCHO. Se hace ¿qué?... (*La Secretaria desaparece.*) ¿Eh? ¿Dónde anda?

SECRETARIA. (*Reapareciendo en otra zona del público.*) ¿No le interesaría comprar unos tintes para el pelo? Tengo unos buenísimos.

SANCHO. ¿Un qué?! (*La Secretaria desaparece nuevamente.*) ¡Diablos! ¿Es que no puede estarse quieta? ¿Adónde se fue ahora?

SECRETARIA. (*Reaparece junto a él.*) También tengo unos chalequitos tejidos que se le verían monísimos...

SANCHO. ¡Pero...! ¡Qué...! ¿Me puede decir por qué razón hace usted eso?!

SECRETARIA. ¡Ay, señor Sancho, qué pregunta! (*Canta en tiempo de guaracha o de son.*) Maricusa vende unos zapatos,/ Pancho cría un puerquito,/ Serafín, el carnicero, los pollitos,/ y luego te dice que no hay na./

Caruca vende un pim pam pum,/ pone al viejo a dormir en el sofá,/ y el de la tienda saca el juego de muebles por atrás./

¿Por qué será? ¿Por qué será/ que yo no tengo remesa familiar?!

Con Agustina encuentras la duralgina,/ con Anacleto el alcohol y el diazepam,/ y la farmacia se queda bien pelá./

Perico vende la gasolina;/ el bodeguero, las dietas al ontón,/ aunque mi úlcera parezca un chicharrón./

¿Por qué será... por qué será.../ que mi salario no alcanza para na?!

Jacinta alquila su cuarto,/ Casimiro, la sala y el comedor;/ y la barbacoa no aguanta el familión./

¿Por qué será... por qué será.../ que no me toca una jabita equivocá?!

¿Por qué será... por qué será...?./ ay, señor Sancho, diga usted por qué será./

SANCHO. ¡Dios me acoja confesado! Eh... (*Carraspea turbado.*) ¿No habrá por ahí otro demandante?

VECINA. Pues, sí, su Excelencia. Tenemos otro problema.

SANCHO. ¿Otro?! Espero que este sea más sencillo.

VECINA. Pues, se dice simple. Gente que está, pero que mejor sería que no estuviera.

SANCHO. (*Trata de entender.*) Que está... pero que mejor sería... Veamos de qué trata esta nueva adivinanza.

VECINA. Jefes que mandan y no están preparados para mandar. Mandantes que saben menos que los mandados.

Se escucha música de rumba.

VECINA. (*Canta.*) Mi jefe era panadero/ de excelente reputación/ y dirige como un horno/ la Empresa de Construcción./

VECINO. (*Idem.*) Mi jefe era abogado,/ ganaba pleitos sin cesar,/ pero ahora él nos dice/ cómo se debe pescar./

VECINA. (*Idem.*) Mi jefe era dentista,/ sacaba dientes sin parar,/ y de pronto es quien conduce/ nuestro coro regional./

CORO. Los jefes son buena gente/ pero no pueden hacer más/ pues no son especialistas/ ni pueden adivinar./

Hay pan duro, pocos peces,/ y las casas ya se caen./
Quién arregla, quién arregla,/ este gran berenjenal./
(*Bis.*)

VECINA. (*Cuando termina la rumba.*) ¿Qué dice usted, señor Sancho?

SANCHO. Bueno, yo... En verdad... Ustedes me disculpan, acabo de recordar que dejé puesta la olla de presión allá, en algún lugar de La Mancha, así que... con el permiso de todos... ¡Mi burro! ¡Dónde está mi burro! (*Transición.*) No vaya a ser que lo vendan...

MAYORDOMO. Pero, señor...

SANCHO. No hay pero que valga. Devuélvanme mi burro, del que no pienso volver a separarme más...

VECINO. (*Desde cierta distancia, proyecta, a la vez que pasa el burro a una Vecina.*) ¡Va el burro del señor Gobernador!

VECINA. (*Proyecta, lo entrega a otro.*) ¡El señor burro del Gobernador!

VECINO. (*Proyecta, mientras lo intenta entregar al Mayordomo.*) ¡El gobernador del Señor...!

SANCHO. (*Lo interrumpe.*) ¡Ea, venga ya mi pobre burro sin tanta burrocraía! (*Logra apoderarse del burro. Al público.*) Y a vosotros, ciudadanos de esta Villa, adiós. Si no os hice mucho bien, tampoco quise haceros mal. Nadie murmure de mí, que fui Gobernador y salgo con las manos limpias. Desnudo nací, desnudo me hallo; ni pierdo, ni gano. ¡Adiós, señores!

Rompe de nuevo el Carnaval. Se distingue la melodía de un órgano oriental.

SANCHO. ¿Qué es esa sabrosa música como de ángeles?

MAYORDOMO. Esa es, señor, una maravilla de estas tierras: nuestro órgano oriental, para que nos recuerde con agrado cuando cuente sus memorias.

SANCHO. Pues sí que suena a gloria. (*El burro de Sancho comienza a bailar.*) ¡También a ti te gusta, amiguete, que se puede ser burro y saber disfrutar de lo bueno! ¡Adiós, señores, y enhorabuena!

Sancho se aleja montado en su burro, que sigue bailando, rodeado por la comitiva de actores. Si la representación se hiciera de noche también podrían utilizarse fuegos de artificio.

Fin



Catálogo de inéditos

Obra: **Abrir y cerrar**

Autora: **Evelyn Gómez Hernández**

Personajes: **Cinco femeninos, tres masculinos**

Duración aproximada: **Una hora**

La Muerte viene a buscar a Panchita. Esta le pide que le dé una oportunidad para reunirse con tres viejos amigos-enemigos a quienes debe un ajuste de cuentas. De una forma u otra ellos también están condenados. Con ese fin, utiliza como pretexto señas muy particulares que obligarán a todos, después de tanto tiempo, a asistir al sitio de la acción.

Obra: **Situación límite**

Autor: **Miguel Santiesteban**

Personajes: **Diez (el autor sugiere cinco actores)**

Duración aproximada: **Una hora y media**

La relación extrema que se establece entre un hijo y su madre por la pérdida de valores en el mundo contemporáneo, genera peripecias increíbles. La familia toda caerá en una crisis de la que le costará trabajo reponerse. Una obra agitada, de un lenguaje cáustico y corrosivo, que se adentra con profundidad en la actualidad nacional y la psiquis del cubano de estos días.



FOTOS: RAMÓN PACHECO

Rostros para el teatro callejero

ENTRE EL 10 Y EL 15 DE ENERO SE REALIZÓ EN MATANZAS LA Segunda Jornada de Teatro Callejero, cuya primera edición había tenido lugar dos años antes, en ambos casos bajo el liderazgo de Albio Paz y su grupo, El Mirón Cubano. Como el mismo Quijote que él representa en su versión callejera de la universal novela, Albio se ha convertido en todo un símbolo de la lucha por instaurar en Cuba un teatro para la calle. Precisamente con el reestreno de *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse* se abrió el evento; obra que marcó hace una década ese impulso inicial, ahora en vías de consolidación.

La mejor prueba de esta última afirmación fue el encuentro mismo. Ya el teatro callejero no es privativo de uno o dos grupos, se extiende por toda la Isla, abraza muy diferentes credos estéticos dentro de la modalidad, avanza en sus disquisiciones teóricas y conceptuales, recupera tradiciones que se esfuerzan por una renovación dentro de este nuevo rostro, en fin, va ganando un espacio antes inexistente.

Predominan los zancos y las amplias paletas cromáticas, como en buena parte de este teatro en el mundo, pero se abre a la danza y el clown en la plaza, en las relaciones santiagueras contándole a los espectadores, junto a otras perspectivas desde la narración popular (en este aspecto fue aportadora la presencia del actor y director colombiano Misael Torres, de Ensamblaje Teatro), también los títeres y el circo, y el arte del performance.

Sin embargo, falta mucho por conquistar, sobre todo en calidad, en diferenciación del lenguaje para el espacio público. Se ha ganado la existencia misma, este otro es el gran desafío por venir. Pero sus hacedores lo saben en distintas medidas: informarse, confrontar, buscar, perfilar una línea de creación que haga justo el denominativo de una escena callejera. En ese asunto se centraron los diálogos críticos que tuvieron lugar, mas la conclusión verdaderamente importante fue la conciencia colectiva sobre ese nuevo estadio y su necesidad de crecer.

Publicamos seguidamente el ensayo de Roberto Salas que obtuviera premio en el evento teórico de esta Jornada, ilustrado por imágenes varias de la cita.

Una mirada callejera al teatro cubano

Roberto Salas

¡Tenemos necesidad de salir a las calles!
Julian Beck

UNA CIUDAD PUEDE SER UN MACRO escenario de ilimitadas posibilidades. Redescubrir esta antigua verdad me llevó varios años de vida. No fue hasta mediados de 1998 que enfrenté una experiencia de *teatro en la calle*.

Como parte de los experimentos creativos de Chispa,¹ Vicente Revuelta tomó la iniciativa de dirigirnos algunos pasos de Lope de Rueda con la intención de que fuesen representados en los alrededores de la que entonces era nuestra sede: Teatro Estudio. Apenas el arreglo básico de las escenas estuvo planteado, salimos a la vía pública. Recuerdo la inocencia de aquella intervención callejera. Nada más parecido a nosotros que unos mamarrachos relacioneros. En esencia, no pasábamos de ser un grupo de excéntricos tratando de acaparar la atención de los transeúntes. Todavía no sabíamos montar zancos, los cuales –creo– nos habrían dado ventaja en aquella forzada situación: interpretábamos tal y como habitualmente lo hacíamos en nuestra íntima sala de ensayos, pero por más que nos esforzábamos, sentíamos que algo no funcionaba. El entorno escénico ya no era el mismo y costaba mucho atrapar energéticamente a los espectadores.

Tomamos una importante decisión: aprender la técnica de los zancos. Intuíamos que serían de gran utilidad en futuros intentos por intervenir espectacularmente otros puntos de la ciudad, y no estábamos equivocados. A los

pocos meses de comenzar un riguroso entrenamiento tuvimos una experiencia de *teatro de calle*.

Quiso el destino que pudiésemos colarnos en la aventura de *Our domestic resurrection*, una propuesta que el Bread and Puppet trajo a La Habana en 1999. Era un espectáculo de una dinámica sorprendente. Comenzó con un gigantesco barco de tela navegando por la ciudad. El barco era conducido por niños y estaba custodiado por una bandada de zancudos pájaros de cartón, quienes sobrevolábamos entre los espectadores. Un mar de personas eran conducidas hasta un circo, y allí eran invitadas a un show donde se utilizaban pintorescas máscaras, grandes muñecos, coreografías y muy simples partituras escénicas. La música era interpretada en vivo y la comunicación con el público resultaba muy directa, a pesar de que los diálogos eran más bien escasos. Entre otras muchas imágenes sorprendentes, recuerdo a un tigre dando volteretas y a Peter Shuman, el director del grupo, bailando sobre unos zancos de más de tres metros. Dieciocho años atrás este mismo espectáculo ya se había presentado en el Centro Histórico de La Habana, con motivo de la primera visita del grupo a Cuba. Shuman no duda en reconocer que las funciones callejeras son el corazón del Bread and Puppet:

A veces uno logra lo que se propone, porque lo que se propone es simplemente estar allí en la calle. Hace que la gente se detenga a ver esos muñecotes, a ver algo teatral fuera del teatro. No pueden tomar la actitud de que han pagado dinero



para ir al teatro a *ver algo*. De pronto la cosa está delante de ellos, confrontándolos.²

Our domestic resurrection fue un punto de giro en mi vida profesional. Hasta ese momento muy pocos espectáculos callejeros me habían sacudido emocionalmente. Entre estos montajes estaba uno del Teatro Taller de Colombia, y algunas de sus impactantes imágenes aún las recuerdo. El grupo visitó nuestro país a finales de 1995, con motivo de un seminario-taller organizado por la Casa de las Américas: «Teatro de calle, un espacio para conquistar». Uno de los mayores aciertos del evento resultó el coloquio teórico, cuyo principal mérito fue realzar la importancia histórica de una manifestación tan antigua como el teatro mismo, y reflexionar desde diversas perspectivas sobre las características que la definen.

Fueron evocadas aquellas verdaderas legiones de solitarios juglares que en la baja Edad Media representaban toda clase de divertimentos por las calles y plazas de las ciudades europeas: titiriteros, malabaristas, equilibristas, mimos... En fin: artistas populares que nunca obtuvieron el beneplácito de los académicos y que apenas fueron reconocidos por la historia del teatro occidental. Uno de los ponentes, Fernando Gonzáles Cajiao, puso de manifiesto el carácter callejero y popular de todo el teatro precolumbino. Clelia Falletti recordó cómo Jacques Copeau —uno de los padres fundadores del teatro del siglo XX— proclamó en 1922 que no tenía sentido hacer teatro dentro de los teatros y trasladó su atelier a los campos de Borgoña, donde representaba pequeñas escenas en las fiestas de la vendimia. Fueron recordadas también las escenas de teatro invisible conducidas por Augusto Boal dentro de restaurantes o autobuses, y las experiencias del Odin Teatret, que a partir de 1974 realizó gran cantidad de espectáculos por pequeños pueblos italianos.

No faltó el ejemplo del Living Theatre, para quienes el teatro callejero era un acto de libertad al que no podían renunciar, estimulados por la posibilidad de salir al encuentro de los espectadores y transformarlos. El empeño revolucionario de esta agrupación iba mucho más allá del perfeccionismo técnico de sus espectáculos. Julian Beck, uno de los líderes del Living Theatre, declaró alguna vez:

Es necesario ir a las plazas para destruir las formas de la vida cotidiana, porque nuestras vidas están demasiado alienadas. Son alienadas porque el ritmo de la vida es incesante y las pistas de la mente, del pensamiento, pasan siempre por el

mismo sendero y la gente no tiene alternativas de pensar, de ver el mundo. Cuando hacemos teatro de calle tratamos de irrumpir en la vida para que la gente piense libremente.³

¡Eran verdaderamente estimulantes aquellas ponencias y debates! En la prensa nuestra de cada día muy poco espacio ocupan los trabajos que describan, reflexionen o promocionen la obra de los artistas que en Cuba nos dedicamos a realizar espectáculos callejeros. Mi caso es bastante atípico: estudié Teatrolología, y hoy por hoy no percibo otros honorarios que los que suelo ganarme como zanquero.

Desde hace poco más de tres años soy miembro de Gigantería, una comunidad de artistas independientes que ha realizado más de quinientas presentaciones callejeras. La cifra no es un indicador de la calidad del trabajo, sino la constancia con la que este proyecto ha subsistido conservando una tradición que viene de la España del siglo XVI: «pasar un sombrero entre el público para recoger algunos centavos que, claro está, no alcanzan a financiar la función, pero son un gesto simbólico de apoyo al teatro».⁴

Los zancos han sido el centro de nuestras búsquedas creativas. Hemos tenido una oportunidad única al experimentar cómo las exigencias del espacio urbano han ido moldeando cada una de nuestras intervenciones, recorriendo en síntesis una evolución encaminada a reforzar la supremacía del lenguaje visual. ¡Redescubrimos el agua tibia! Pero nos sentimos orgullosos de haberlo hecho por nosotros mismos, reconociendo como válidos toda clase de patrones foráneos, pero sobre todo escuchando el ritmo de la calle, dejándonos transformar por ella. Sin saberlo, al elegir las plazas del Centro Histórico de La Habana como espacio para nuestras presentaciones, entablábamos en secreto un diálogo con la historia.

Los comienzos del teatro callejero en Cuba: de los gigantes a los diablitos

No es hasta 1775 que en la Villa de San Cristóbal se dan las primeras funciones teatrales dentro de un Coliseo, aunque ya dos años atrás, en el callejón de Baratillo y Jústiz estaba funcionando una rudimentaria Casa de Comedias. Sin embargo, desde mucho antes el público habanero estaba acostumbrado a los tablados improvisados en medio de las nacientes plazas.

Sólo un ejemplo: en 1594 llega a La Habana un nuevo gobernador, Juan Maldonado Barnuevo. Gracias a su secretario tenemos noticias de que en 1598 —durante la noche de San Juan— se representó una comedia al aire libre en las cercanías del Castillo de la Fuerza. La pieza era titulada *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, y al parecer causó mucho alboroto en la población, que charlaba a toda voz durante la representación. La crónica nos advierte que el mismísimo gobernador se vio en la necesidad de amenazar al auditorio con el cepo si no guardaban el debido orden.

Según consta en antiguas actas capitulares,⁵ Pedro de Castilla y Francisco de Mojica aparecen registrados como los primeros «autores» de las invenciones públicas y los festejos relacionados con el Corpus Christi en la Habana. Estas



festividades cristianas se conocieron en Santiago de Cuba a partir de 1520, pero en España sus orígenes se remontan a mediados del siglo XIII. Se celebraban el jueves siguiente a la octava de Pentecostés, fiesta de la Santísima Trinidad, y

consistían en una procesión, tras la cual salían los carros (de ahí que también se le llamara fiesta de carros) y sobre los cuales tenía lugar la representación de los autos, acompañados de música, canciones, bailes y danzas. Precediendo a los carros iban grandes figuras como los Gigantes y la Tarasca, que aparecen en Cuba en el siglo XVII.⁶

Evidentemente la liturgia tenía una puesta en escena, y acudía a recursos teatrales que se ajustaban a la dinámica de la procesión y al ámbito de la calle. Cada año se requerían nuevas y atractivas invenciones. La presencia de los carros tras la procesión sugiere que los autos sacramentales itineraban por distintos lugares de las villas. O bien se representaba con los carros en movimiento, o estos hacían escalas en algunos puntos del trayecto.

Nada más cerca de la animación y el teatro callejero que aquellas enormes figuras conocidas como los gigantes. En Cataluña se conservan documentos del siglo XIV relacionados con la procesión del Corpus de Barcelona, donde al parecer se encuentra el origen de estas figuras, una de las partes más importantes de las fiestas tradicionales de la región en la actualidad. Cada pueblo de Cataluña tiene a sus propios gigantes, enormes personajes de cartón y madera que en sus orígenes estaban representados por un hombre disfrazado y subido a unos altísimos zancos. Sin embargo en Cuba no pasaron de ser grandes muñecos, animadores paganos que garantizaban el divertimento público. Según antiguas actas, en 1606 se construyeron unos que costaron 4254 reales, cifra que se gastó en virtud de que se utilizarían en lo sucesivo. En 1621 se acepta pagar cincuenta ducados por nuevos gigantes: una madre y un padre, un toro y seis

caballos. En 1641 un tal Benito de Milla solicita apoyo para la reparación de los ya populares muñecos. Estos se conocieron por toda la Isla, y todavía en 1824 se encontraban en una procesión del Corpus en Trinidad.

Solía vérselos en compañía de otra monumental figura:

Primeramente para regocijar y disponer a la gente popular –según la real Academia Española– va la *tarasca*, que es una figura de madera de la forma de una serpiente de madera muy grande, que la tiran con cuatro ruedas.⁷

Ramiro Guerra la evoca como «un extraño y enorme dragón», y Rine Leal da fe de que entre 1770 y 1773 se la vio por las calles de Matanzas, y que se le pagaban dos pesos a quienes la cargaban. A los *diablitos* africanos se les pagaba cinco.

¿Por qué se les llamó *diablitos*? Fernando Ortiz infiere que se hicieron analogías entre los abigarrados disfraces y el comportamiento de estos personajes «con sus saltos y cabriolas, en sus cuernos y caretas», con los *diablitos* o máscaras de diablos que acompañaban a las procesiones del Corpus Christi en Cuba. Estos iban abriendo paso entre la multitud y podían auxiliarse de vejigas de vaca llenas de viento para espantar a la gente. Un testigo los recuerda en Sancti Spiritus:

vestidos con trajes de colores, ceñidos de un cinto del cual prendían varias campanillas con que metían gran ruido. (...) Antes de la misa se metían en la iglesia por la puerta principal y después de echados en el suelo hacían diferentes contorsiones, y salían a esperar a la procesión. Acompañaban esta en toda la carrera, tocando sus tambores, bailando y cantando delante de la cruz. (...) Recorrían la calle durante todo el día, introduciéndose en algunas casas, donde tocaban, cantaban y bailaban el baile de *Los Diablitos*, recogiendo al fin alguna gratificación.⁸

Los católicos consagraban el 6 de enero a la adoración de los Reyes Magos, pero para los cabildos no era más que un día de libertad. Ya en 1565 se tienen noticias de estas fiestas de reyes y reinas africanas. Única de su tipo durante todo el año, la jornada resumía «una amalgama y refundición de multitud de escenas y ritos africanos». ⁹ Una antigua crónica describe como por la esquina de O'Reilly y Mercaderes se ve una interminable procesión de Diablitos que van al Palacio del Gobernador a pedirle aguinaldo. Existían muy diversos tipos de mamarrachos: los congos y lucumíes con grandes sombreros de plumas, los ararás con sus collares de caracoles y colmillos de perro o caimán, los mandingas con anchos pantalones y chaquetas cortas... Abundaban los disfraces rústicos y los cuerpos pintorreteados. Según un testigo ocular, los saltimbanquis gimnásticos «se entretienen con evoluciones, carreras, contorsiones, movimientos grotescos, suertes en zancos, bailan ruedas de gran diámetro y otras faenas por el estilo». ¹⁰ No faltaban atracciones visuales como las banderas y las farolas.



La ciudad bullía. Los cabildos tenían la oportunidad de mostrar los cantos, bailes y ceremonias de cada nación africana. Sacaban en procesión a sus reyes, y a cambio de los diferentes divertimentos pedían una simbólica recompensa. A veces se representaban en la calle pequeñas pantomimas rituales, como el acto simulado de matar una culebra: los danzantes hacían paradas frente a las casas donde les daban aguinaldo, y luchaban contra un enorme culebrón artificial de varios metros de largo. Se sabe que la muerte de un animal sagrado es un rito que sobrevive en los carnavales y costumbres de muchos pueblos.

Los *diablitos* no eran propiamente personajes dramáticos: carecían de diálogos y conflictos. Sin embargo se mantenían en el ámbito de lo que hoy reconocemos como teatro callejero: desde el juego y la teatralidad alteraban el ritmo de la vecindad por donde pasaban. Gracias a los dibujos de Víctor Patricio Landaluce y Federico Mialhe, hasta nuestros días llegaron algunos de aquellos coloridos y fantásticos personajes. Muy popular fue la *Culona*, portando un aro ancho a la cintura con una saya de fibras vegetales; las *mojigangas*, verdaderos títeres callejeros y supuestos intermediarios del Espíritu; las máscaras de los *peludos* y los *enanos*, cubriendo casi todo el cuerpo con un saco de harina; también los *anaquillés*, ídolos o figuras que permanecían fijos en el extremo de una vara y se articulaban por medio de hilos.

Desconozco con precisión desde cuándo aparecieron en Cuba los primeros bailadores sobre zancos, pero se sabe que esta tradición nos fue legada por África, donde eran ampliamente usados en rituales funerarios y de fertilidad agraria. El 6 de enero 1842, en un periódico habanero¹¹ aparece la descripción en versos de un zanquero:

Pues hoy la gente africana
Corre por toda la Habana
Dando gritos de placer.
Y entona cantos salvajes,
Grita, ríe, hace visajes,

Sin cesar en su correr.

(...)

Se ve en los zancos elevado

El Diablito engalanado

Cual un feo mascarón:

Para él la calle es poco,

Se agita, se vuelve loco,

Bramando como un león.

La aparición de los zancos marcó un momento importante en la historia de nuestro teatro de calle: resultaban un medio idóneo para resaltar la presencia de ciertos personajes en el ámbito de la ciudad. El Día de Reyes se celebró en la Habana por última vez en 1880.

Otras fiestas callejeras

Las fiestas tradicionales son un antecedente significativo de lo que luego se conocería como teatro callejero. Mientras que al teatro le está reservado un espacio definido, una fiesta puede ocupar grandes extensiones urbanas. Repletas de circunstancias y características que revelan su trasfondo ritual y teatral, las fiestas callejeras convocan a la imaginación de sus participantes, e integran gran cantidad de artificios para garantizar su éxito: música, majestuosos vestuarios y disfraces, danzas, pirotecnias, dramatizaciones...

Los carnavales son la supervivencia contemporánea de los antiguos ritos agrarios, de los cuales se mantuvo y se desarrolló su expresión exterior, pero se olvidó su sentido originario. A Cuba, como a otros muchos países de América llegaron «vía España» y se establecieron sobre la base de la tradición cristiana. Se conoce que en el siglo XVI la aristocracia valenciana celebraba carnavales callejeros, que a su vez eran una versión de los que ya se conocían en Italia. Las fechas estaban regidas por el calendario cristiano y coincidían en los primeros meses del año, antes de la llegada de la cuaresma. Todo a su debido tiempo. Los bailes y las bacanales primero, luego los tabúes y las abstinencias.

En 1679 el regidor de Santiago de Cuba comunica al cabildo que «aproximándose las fiestas de San Juan y San Pedro, se vote un crédito suficiente para sufragar los premios a las comparsas y relaciones que se anuncian por esos días feriados».¹² Las relaciones eran representaciones callejeras ambulatorias. Las fábulas lo mismo podían ser inspiradas en un hecho local que en un texto clásico español. Las escenificaciones eran generalmente breves, los atributos escenográficos muy simples y el espacio escénico variaba constantemente: plazas, parques, casas particulares... El espíritu juglaresco de los relacioneros armonizaba muy bien con la dinámica de las diversiones públicas.

«En el siglo XVII el carnaval callejero ya estaba enmarcado en un estrecho margen temporal supeditado al calendario litúrgico»¹³ y cada jornada era llamada de igual modo que en regiones españolas: domingo «de piñata», «de la vieja» y «figurín del entierro de la sardina». Los sábados salían las comparsas, que en el decir de Alejo Carpentier eran ballets ambulantes. Desde tiempos antiguos se usó un gran carrromato como

escenografía rodante, donde se representaban historias o simplemente se mostraban, de modo hierático, estatuas vivas de personajes que ilustraban épocas o episodios históricos, signos, alegorías... Estas fiestas, paganas en su totalidad, tenían como trasfondo los desfiles religiosos que se celebraron en nuestras villas principales, y perduran hasta nuestros días. Cuando llega el carnaval no faltan los enmascarados, ni los grandes muñecotes, ni los bailarines sobre zancos, entre otros muchos divertimentos.

En algunos pueblos estos festejos públicos se convirtieron en el marco de un enfrentamiento simbólico entre los diferentes barrios. Son las llamadas *charangas* o *parrandas*. La ciudad, las calles y las plazas son el espacio donde se concretan estas rivalidades teatralizadas, las cuales son expresadas en una competición que involucra el destino de la mayoría de los habitantes. Los preparativos de la festividad pueden incluso durar varios meses: cada bando –distinguido con un nombre tradicional– se esfuerza por presentar la mejor carroza, las farolas, los efímeros trabajos que adornan las plazas, las originales composiciones musicales, las atracciones pirotécnicas y las comparsas. San Salvador y El Carmen en Remedios, Los Chivos y Los Sapos en Camajuani, El Perejil y La Puya en Quemado de Güines, El Bajío y La Loma en Santo Domingo, La Salina y El Yeso en Chambas... El orgullo de los bandos está en juego y cada enfrentamiento resulta cuestión de fiesta o muerte. La teatralidad de estos eventos es evidente, y en ellos se manifiesta una dramaturgia espectacular que ha ido variando en dependencia de las características locales, o de las posibilidades e inventivas de sus participantes. En La Habana son muy conocidas las Charangas de Bejucal y las de Santiago de las Vegas. ¿Y qué decir de las esplendorosas Parrandas de Remedios, en Villa Clara? Las fiestas tradicionales de este poblado constituyen una de las más importantes del país, y se realizan desde 1880.

Tomemos otro ejemplo muy diferente de fiestas: las patronales, dedicadas al Santo o Patrón de cada localidad. En Cuba esta fue otra costumbre legada por España. Se tomaba a las plazas principales como centro de los festejos, y luego de una procesión del santo por los alrededores de la Iglesia, el pueblo se entregaba a diversos entretenimientos públicos, entre los que se destacaban la música, la danza y el teatro. La presencia del Santo constituía el eje motivador de todas las diversiones y las representaciones ambulatorias. Según actas del cabildo de Santiago de Cuba, se conserva un testimonio con fecha 23 de agosto de 1743 en que se ordena el pago de veinte pesos a las personas que ejecutaron una danza durante la celebración de Santiago Apóstol, patrono de la ciudad.¹⁴

El último siglo

Si diéramos por cierto que en Cuba existe un clima apropiado para realizar espectáculos fuera de los edificios teatrales, parece un contrasentido que sean tan pocos los grupos que se dediquen al teatro callejero. Es cierto que se realizan muchos espectáculos al aire libre y en espacios nada convencionales, pero en la gran mayoría se trata de

propuestas trasladadas al espacio urbano, pero no concebidas para él. Juan González Fife, el director de Teatro Andante de Granma, en una entrevista para *tablas*, fue más allá de la tradicional diferenciación entre *teatro en la calle* y *teatro de calle*, e introdujo el término de *teatro hacia la calle*, un punto medio entre las dos variantes anteriores, aplicable a los casos donde ya existe un cierto reconocimiento de recursos y condiciones específicas de este tipo de espacio.

Así ocurre con los juglares titiriteros, de quienes en nuestro país se tienen algunas noticias desde el siglo XVII. Las figuras que animan y los atributos escenográficos utilizados generalmente son simples. Su ámbito escénico natural es la calle, sin embargo, muchas veces se presentan dentro de espacios cerrados y con propuestas que se adaptan muy bien al pasivo enfrentamiento de un lunetario con un escenario. Esto demuestra que para los juglares la calle continuará siendo un espacio idóneo, por el carácter espontáneo y directo de la comunicación que establecen con el público, pero pueden prescindir de ella.

En Cuba, durante la primera mitad del siglo XX, se conoció gran cantidad de juglares que sobrevivían de sus intervenciones callejeras. Tal es el caso, por ejemplo, de Evelio Pastrana, quien junto a su esposa formó una azarosa alianza artística de más de cuarenta años. Entre sus plazas habituales –en la Habana– se encontraban las calles Monte, San Rafael y Galiano, la Plaza del Vapor y el Parque de la Fraternidad. Ellos continuaban una tradición de «representaciones callejeras y ambulantes de teatro de muñecos en el siglo XIX (...) consideradas chabacanas y de mal gusto».¹⁵ No sólo animaban muñecos de ventríloquo y de guante, también eran magos, malabaristas o telépatas, y hasta ejecutaban números acrobáticos. Aquellos multifacéticos juglares vivían de «pasar el cepillo», lo que equivale a pedirles una contribución a los espectadores. Después de 1959 entre nuestros artistas callejeros cayó en desuso esta tradición, pero en cambio fue aumentando considerablemente el rigor técnico y la calidad de las propuestas juglarescas, hasta llegar a tener en la actualidad gran relevancia y diversidad.

No puede decirse lo mismo de los grupos teatrales callejeros, los cuales deberán estar en condiciones de asumir procesos de creación más complejos, e intervenciones espectaculares de mayor grandilocuencia. A lo largo del siglo se dieron a conocer muchos juglares que trabajaban en soledad o en células de pequeño formato, pero en Cuba, a pesar de sus profundas raíces festivas, no es hasta la década de los noventa que proliferan proyectos con el expreso interés de trabajar para y desde la calle.





Este fenómeno pudiera ser entendido como un proceso con marcados antecedentes en aquellos grupos que asumieron la apropiación de espacios no tradicionales, pero que respetaban las convenciones propias de un espectáculo de sala. Pienso en Teatro Universitario, que se presentaba habitualmente en el entorno de la Plaza Cadenas, dentro de la Universidad de la Habana, y se auxiliaba de las altas columnatas para esclarecer una atmósfera apropiada en las obras clásicas griegas, pero mantenía todos los demás elementos de un teatro convencional.

Un espíritu similar mantenían las Brigadas Francisco Covarrubias, creadas en 1961. Entre sus objetivos estaba sacar al teatro de su recinto tradicional y mantener un repertorio de grandes espectáculos que giraran por todo el país. Comenzaba la búsqueda de un público no asiduo. La compañía disponía de los recursos técnicos necesarios para cumplir sus propósitos: durante diez años se presentaron por pequeñas poblaciones rurales, municipios, cooperativas agrarias, campamentos cañeros, apartados pueblos de montañas... En cualquier lugar a donde llegaban montaban sus plataformas, los andamios, las complejas escenografías, más las torres de luces y de sonido. Disponían de un verdadero teatro al aire libre, pero las interpretaciones no diferían si se realizaban en una sala cerrada.

Otros muchos grupos hicieron de los espacios no tradicionales un hábitat natural para sus presentaciones, tales como Teatro Niquero-Moa, Teatro Escambray, Teatro La Yaya o Cubana de Acero. En la mayoría de estos casos, la necesidad de utilizar espacios alternativos no respondía a una idea preconcebida de fomentar una estética teatral callejera, sino al deseo de estimular una franca y directa comunicación con determinados sectores de la población, haciéndolos confrontar con un hecho teatral vivo y no sacralizado como institución.

En 1961 también se crea el Conjunto Dramático de Oriente. Después de sus primeros diez años de vida, el grupo retoma la tradición juglaresca de los mamarrachos relacioneros y recrea una serie de espectáculos muy callejeros, autodefinidos como *teatro de relaciones*. Nueva-

mente la búsqueda de una comunicación más eficaz con los espectadores va a ser el estímulo que saca el teatro a la calle, y con recursos que ya respondían a la dinámica del entorno urbano. El espacio era ajustado a las características ambulantes del grupo, el cual se desplazaba por las calles con comparsas y congas, y con esta música evolucionaban hasta las diferentes paradas: plazas, parques, casas particulares... Toda la producción de los vestuarios y la escenografía estaba concebida en función de puestas que asumían la calle como el espacio idóneo para las presentaciones. Obras como *El 23 se rompe el corajo* y *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* quedaron como insignias del grupo, aunque con el tiempo nuevamente cayó en desuso esta forma de intervenir la ciudad.

En muchos aspectos, la década de los ochenta marcó una etapa de transición para la mayoría de los colectivos teatrales cubanos, algunos de los cuales se nutrieron o auxiliaron de recursos escénicos callejeros y abordaron la calle como espacio para sus presentaciones. Abundan los ejemplos. Pupalote, además de sus montajes de sala, desarrolló en Matanzas producciones como *Nokán y el maíz*, dirigida por René Fernández, y el Teatro Nacional de Guíñol estrenó *El tigre Pedrín* bajo la dirección de Eddy Socorro, catalogado como el mejor espectáculo para espacios abiertos en el VII Festival de Teatro para Niños. Hasta que se establece en la Casa de la Comedia a mediados de los ochenta el grupo Anaquillé, creado en 1976: habitualmente realizaba sus presentaciones por todo el Centro Histórico de La Habana. Sus espectáculos intervinieron el patio interior del Museo de los Capitanes Generales, la Plaza de Armas, la Plaza de la Catedral y barrios como Los Sitios o Jesús María. En todo este trabajo de extensión, el respeto y la ilusión de una cuarta pared fue puesta en duda a favor del intento de convertir a los espectadores en participantes directos del hecho teatral.

En 1985 Albio Paz asumió la dirección de El Mirón Cubano en Matanzas. Desde entonces el grupo va perfilándose hacia las presentaciones al aire libre, hasta estrenar *Fragata* en 1989: una puesta en escena que funcionaba mejor en la calle que dentro de una sala teatral. En medio de una época de continuas experimentaciones formales, Albio Paz se reafirmó en la exploración de los espacios no tradicionales. Con antecedentes en su permanencia en las Brigadas Francisco Covarrubias y Teatro Escambray, a partir de 1992 va a dirigir una serie de espectáculos de teatro de calle que convertirán al grupo en uno de los principales activistas de esta manifestación dentro y fuera del país. El Mirón Cubano ha tenido la oportunidad de visitar Venezuela, Colombia, Alemania y España, donde se ha presentado en numerosas ocasiones. Entre estos espectáculos se destacan: *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una insula del Caribe* y otros sucesos dignos de saberse y representarse, *El gato y la golondrina*, y de más reciente creación, *Juan Candela*. El grupo incorporó los zancos a sus entrenamientos y espectáculos desde 1995.

En diciembre de 1990 se estrenó el primer montaje de Teatro Andante como proyecto, etapa que continuaba las



búsquedas experimentales del grupo desde la época en la que su director era profesor de la Escuela de Instructores de Granma. Su línea fundamental es la del teatro de calle, y hasta la actualidad han promocionado intensamente este tipo de espectáculos en la zona oriental del país, a partir de la relación permanente que tienen con varias comunidades. Surgidos de sus talleres didácticos se han formado varios grupos aficionados de teatro de calle, con los cuales organizan temporadas de verano. «Por ejemplo, en el municipio Río Cauto se encuentra el Teatro Girasol, con algunos años de experiencia en el teatro comunitario y callejero; en Jiguaní otro, otro en Niquero y otro más en Guisa».¹⁶ Entre los muchos proyectos de Teatro Andante está el Bojeo Teatral, un evento que lleva hasta pequeñas poblaciones de la cuenca del Cauto la experiencia callejera del grupo, y además de las presentaciones se desarrollan talleres de muñecos, máscaras o zancos.

A finales de 1992, esta vez en Canarias, surge otro de los grupos que en Cuba desarrollan hasta la actualidad una plena labor callejera: Tropatrapo. Ángel Guilarte, su director, reconoce que cada nuevo espectáculo se nutre del reciclaje de materiales y objetos que se desechan en la calle, como método alternativo a la escasez de recursos, y como una manera de llamar la atención hacia la conservación del medio ambiente. El grupo utiliza zancos y coturnos desde 1995.

A partir de 1993 y durante tres cursos, en la Escuela de Instructores de Teatro de La Habana, ocurrió una experiencia docente significativa: por primera vez se crea una Cátedra de Teatro Callejero. Se trató más bien de talleres integrales de seis meses para estudiantes de tercer año. Su director fue el ecuatoriano Fidel Román, quien centró sus esfuerzos en la enseñanza de la técnica de los zancos, y más de veinticinco estudiantes se entrenaron en convertir de un modo eficaz las plazas en escenarios. Derivado de estos cursos surgió Puntal Alto, un proyecto de teatro de calle efímero dirigido por el propio Fidel Román y que logró estrenar un único espectáculo: *Tío Conejo, Redoblante y los dos leones*.

En 1997 Saily Sánchez fundó Tropazancos. El grupo tuvo como perfil básico el teatro de calle, y organizó varias ediciones de un evento teatral callejero cuyo radio de acción eran las barriadas del Cerro: Zancajeando aglutinó a un grupo de artistas que trabajaban fuera del circuito reconocido por artes escénicas, los cuales realizaron numerosos pasacalles o paseos espectaculares itinerantes por parques, escuelas y solares cercanos a la Casa de la Cultura del Cerro, donde el grupo tenía su sede. También en 1997 nace Cubensis, con varias piezas callejeras pro ambientalistas y con un taller permanente de zancos para las niñas y niños de la comunidad de Centro Habana. So-

mos la Tierra nació y se desvaneció hacia el fin del milenio: organizábamos macro pasacalles en diferentes puntos de la ciudad, y manteniendo la intención de estimular la conciencia ecológica de los transeúntes, vinculábamos el arte callejero con acciones a favor de nuestra Madre Tierra.

Estos tres pequeños proyectos se ramificaron en Gigantería a partir del año 2000, y después de un año y medio se desprendió de ella TropazancosCubensis, que asumió desde entonces otros presupuestos artísticos para abordar las calles del Centro Histórico de La Habana.

El siglo XXI comienza con buenas señales para la escena callejera cubana. El Mirón Cubano ha convocado en Matanzas a una Segunda Jornada de Teatro Callejero,¹⁷ escudados en el empeño de estimular esta práctica escénica entre los colectivos nacionales. La perspectiva de realizar este evento con una orgánica periodicidad, abre horizontes de ilimitadas posibilidades para los creadores, quienes encontramos acá un espacio dinámico para el intercambio de experiencias y conocimientos. Fue en Matanzas donde conocí a Teatro Andante, a Calibán Teatro y a D'Morón Teatro, un grupo de Ciego de Ávila que hace teatro de calle desde hace pocos años y del que disfruté mucho su *Cuenta zanqueando*. También en aquella ciudad supe de la labor de Garabato, a cuyos integrantes luego Gigantería les impartió un taller de zancos, y que actualmente realizan gran cantidad de intervenciones callejeras en Sancti Spiritus.

De los proyectos del Centro de Teatro y Danza de La Habana, más de sesenta realizan ocasionalmente sus presentaciones en espacios no convencionales, modalidad que

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.¹⁸

Juglaresca Habana, una verdadera red de pequeños proyectos, se ha reafirmado en los últimos años como uno de los equipos que con mayor frecuencia trabaja fuera de las salas teatrales capitalinas, apostando por la estética callejera de los Juglares. Bebo Ruiz, su director, ya en la década de los setenta lideraba el Joven Teatro de Marianao, con un perfil similar al que continúa desarrollando Juglaresca Habana en la actualidad. Algunos de sus proyectos usan zancos ocasionalmente.

Cimarrón es otro de los grupos que conciben sus espectáculos pensando y asumiendo la dinámica de los espacios no convencionales. Alberto Curbelo, su director, logró en 1993 gran cantidad de reconocimientos con *Patakin de una muñeca negra*, una puesta que hiciera para Teatro Caribeño y en la que cuatro personajes usaban zancos.

¿Por qué proliferaron sólo a partir de la década de los noventa los proyectos de teatro callejero? Este es un verda-

dero misterio, y difícilmente pueda ser achacado a una única causa. Como siempre, pudieran encontrarse algunos chivos expiatorios. Voy a señalar sólo uno: el silencio de la crítica. La falta de divulgación o análisis de este naciente movimiento en nuestro país es casi total. *tablas* demoró casi veinte años en comenzar a publicar artículos sobre el teatro de calle en Cuba, y *Conjunto* prácticamente dejó pasar sus primeros cien números sin publicar sobre esta temática. Ciertamente sería reconocer que en esta revista se recogen algunos de los apasionados escritos de Juan Carlos Moyano, trabajos sobre el Living Theatre o el Bread and Puppet... ¿Pero sobre la escena callejera cubana? Casi nada. Si nos dejamos llevar por la crítica, en Cuba el teatro de calle apenas existe y esto, ¡por suerte!, no es verdad.

Una mirada personal

La calle está viva. Esto es quizás lo que más me complace de trabajar en ella. De un día a otro se puede sentir como varían las atmósferas de un mismo lugar, y como el fluido del público nunca es estable. ¡La calle está siempre en movimiento! Esta circunstancia nos obliga a transformarnos constantemente, y si queremos que nuestro trabajo sea efectivo, basta escuchar y armonizar con el ritmo de la ciudad. Algunas personas insisten en que las ciudades son el complejo de edificaciones emplazadas en determinada zona, pero también son las personas que en ellas habitan. Para mí, hacer teatro de calle implica entablar un diálogo sensorial con la gente que habita o transita por los lugares donde trabajamos. Pienso que el teatro callejero se nutre fundamentalmente de esas relaciones, y que sin ellas es casi nada.

Soy alérgico a las definiciones estrechas, porque sé que existe tanta diversidad y maneras válidas de intervenir la ciudad como creadores así se lo propongan. Sin embargo, no dejo de preguntarme una y otra vez qué sentido tiene el trabajo que realizo con mis hermanas y hermanos de Gigantería. Cada día en la calle se encuentran respuestas diferentes.

Permítaseme una anécdota. En cierta ocasión realizábamos en la Plaza de Armas un juego escénico con un grupo de pioneros, cuando se acerca un hombre muy mal vestido y sostenido por dos muletas. Interrumpe mis

parlamentos, y a toda voz –delante de unas doscientas o más personas– empieza a gritarme que tiene frío y que no tiene dónde dormir. A lo único que atino es a quitarme la parte superior de mi vestuario para regalárselo, y asumo esa inesperada relación como una pausa en mi narración. El hombre me da fervientemente las gracias y disfrazándose de arlequín me deja terminar el juego con los pioneros. Por esos días hacía bastante frío, así que yo concluí mi historia en camiseta y comentándole al público que era yo quien sentía frío. ¿Y qué ocurrió? Apareció inesperadamente un espectador con un abrigo en la mano. Yo me vi obligado a aceptarlo, cerrando así espontáneamente un ciclo de acontecimientos que parecía tener una moraleja: no hay que aferrarse a nada, el que da desinteresadamente, siempre recibe.

Las calles son las venas de la ciudad, y trabajando en ellas hemos encontrado un modo de vida. Nada más justo y preciso que las sugestivas calificaciones de Clelia Falletti: el teatro de calle es un acto de libertad personal, y una manera efectiva de desaprender lo que nos enseña el teatro convencional.

NOTAS

- 1 Chispa: Proyecto teatral conducido por Vicente Revuelta (1997-1999). Durante este período Revuelta realizó sus últimos dos montajes: *El mendigo y el perro muerto*, de Brecht, y *La zapatera prodigiosa*, de Lorca.
- 2 Helen Brown y Jane Seitz: «Con Bread and Puppet Theatre», en *Conjunto 8*, Casa de las Américas.
- 3 «Una experiencia de Teatro Callejero: Living Theatre», en *Conjunto 6*, Casa de las Américas.
- 4 Fernando González Cajiao: «El teatro callejero y la búsqueda del teatro popular», en *Conjunto 101*, Casa de las Américas, 1995.
- 5 Las citas referidas a actas capitulares, en este epígrafe, fueron extraídas de Rine Leal: *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- 6 Ibidem.
- 7 Fernando Ortiz: *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes*. Departamento de Asuntos Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1960.
- 8 Rafael Pérez Pérez: *Historia de Sancti Spiritus*, Sancti Spiritus, 1888-1895.
- 9 Fernando Ortiz: Ibidem.
- 10 Ontiano Lorca: «Los Diablos o el día infernal en La Habana», en *Prensa de La Habana*, 6 de enero de 1859.
- 11 *El Faro Industrial de La Habana*, 6 de enero de 1842.
- 12 Nancy Pérez Rodríguez: *El Carnaval Santiaguero* (tomo I), Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988.
- 13 Virtudes Feliú Herrera: «Fiestas populares tradicionales, teatralidad y ritualidad contemporáneas», en *tablas 4/96*.
- 14 Ibidem.
- 15 Jorge Martínez García: «Raíces del teatro cubano para niños», en *tablas 1/88*.
- 16 Maité Hernández Lorenzo: «Entrevista a Juan González Fiffe», en *tablas 2/01*.
- 17 La Primera Jornada del Teatro Callejero se realizó entre el 12 y el 16 de enero del 2002.
- 18 Pedro Morales López: «Una ciudad y una jornada para el teatro callejero», en *tablas 2/02*.



Santiago con máscara de teatro

Omar Valiño

EL MÁSCARA RENACIÓ EN UN SANTIAGO de temperaturas frescas y bienhechoras lluvias. Su decimotercera edición, recuperada su continuidad después de varios años sin realizarse, volvió a sus bases originales: muestra y concurso de una amplia región. De Ciego de Ávila a Guantánamo, la mitad de la Isla.

Asistieron todas las provincias comprendidas con una mayoría de los grupos que laboran en cada territorio e invitados de La Habana y Matanzas. Felizmente el protagonismo se desplazó de la órbita capitalina al teatro cubano que menos se ve. Aún cuando se pueda cuestionar la presencia de varios espectáculos fallidos, *Máscara de Caoba* convierte su selección en un espacio de suma importancia para llenar un vacío de confrontación y muestra para casi todas esas agrupaciones. Los procesos y mecanismos de selección no tienen por qué ser homogéneos. Si los fundamentales eventos del país deben sentar pauta por su máximo rigor en este sentido, otros, como el que nos ocupa, no tienen que obedecer tal lógica. Confiar la participación de cada grupo a la decisión del director, creyendo además en que expresa a todos dentro de aquel, es una respuesta inteligente, aunque sugiero la presencia estricta de sólo un título por colectivo.

Máscara de Caoba fue, del 22 al 31 de marzo, un preciso termómetro para medir parte de la salud del teatro en Cuba. Y, como casi todo cuerpo, emitió señales positivas y negativas. Entre las primeras, un conjunto de grupos, aún sin saltos espectaculares, aumentan la calidad de sus faenas, alcanzando una dignidad que propiamente los

reta en el umbral de empeños mayores. Es todavía poco lo que se amasa, quizás muy poco, pero algo ya.

Si sumo lo visto a los comentarios de críticos y especialistas allí presentes, y a las responsables labores del jurado (presidido por Albio Paz e integrado por Jesús Ruiz, Zoa Fernández, José Luis Quintero y Maritza Puig), así como sus acuerdos, puedo señalar que algunas provincias, la mayoría irrelevantes para el rostro teatral de la Isla, van mostrando crecimientos. Son ellas Las Tunas, Granma y la imprescindible Santiago, ahora reanimada, parcialmente Guantánamo, no así Ciego, Holguín y Camagüey, aunque de esta última faltaron varios grupos.

El teatro para niños, en general a través de los títeres, sigue por delante de otros segmentos en cuanto a resultados.

Se descubre también, junto a experimentados creadores, toda una hornada de jóvenes entregados al arte de las tablas.

Si me detengo en los espectáculos que pude ver, algunos de los cuales enfrentaba por segunda vez, de los alrededor de treinta presentados, se comprenderán mejor los signos negativos.

Con *La pulga sabihonda* el Guiñol Pequeño Príncipe, de Bayamo, dirigido por Belkis López Vergel, ofrece un montaje equilibrado en actuaciones, rico en el contraste entre la paleta cromática y la luz negra, reforzando el juego con el color que está en el centro del espectáculo, pero débil en la atracción ejercida por una historia algo previsible por sus acciones dramáticas y por sus derivaciones didácticas.



FOTO: CORTESÍA DEL GRUPO
Sancho Panza en la ínsula Barataria, Guiñol de Holguín

Sus coterráneos de Teatro Alas, de Fernando Muñoz, mantienen con su conocida visión de *El sueño inmóvil* la inquietud de hacer algo diferente, todavía limitado por un quehacer que precisa más indagaciones en los lenguajes utilizados.

Los también bayameses del Colectivo Teatral Granma recuperan con *Tiempo de vivir*, escrita y dirigida por Norberto Reyes, la tradición de un nuevo vernáculo que este autor le imprimió a su grupo años atrás. Simpática comedia, de sólido poder de comunicación con el público, elemental sin embargo en su elaboración escénica y discursiva.

De la histórica ciudad es además Teatro Andante, liderado por Juan González Fiffe, cuyo *Corral de fantasía* se despega bastante de «El caballito enano», de Dora Alonso, que lo origina. Ambicioso en su despliegue escenográfico, en las múltiples técnicas de animación utilizadas, en la amplia sonoridad empleada, en el orbe que recorre el pequeño Pirulí para entender su misión en el mundo. A pesar de algunos tropiezos dramaturgicos, destaca la puesta por su voluntad de comunicarles a los niños grandes temas y hacerlo a través de una cubanía raigal, desenfadada y sin complejos.

A otro tratamiento somete el mismo cuento el Guiñol de Guantánamo bajo la égida de Armando Morales. De la versión de Esther Suárez Durán, Morales presupone un escenario limpio e íntimo, algo solemne, con un preciso diseño gestual y de movimientos de los animales, resueltos mediante diferentes técnicas de animación y hermosas composiciones, que requieren mayor profundidad en su ejecución por los actores. El mismo grupo presentó el juguete cómico *El gato y los ratones*, de Roberto Espina, con el cual Emilio Vizcaíno va sentando sus primeras pautas de estilo.

Dos propuestas holguineras destacaron por el desconcierto que provocaron en el público. De Alasbuenas, con dirección de Freddy Nuñez Estenoz, *Las noches del cafetal*, un aquelarre de forzado humor, provinciano en el uso de recursos teatrales archiconocidos, que en ningún momento adquiere sentido alguno. Y del Teatro Dramático, con puesta en escena de Pedro Ángel Vera, *El corsario y la abadesa*, de José Ramón Brene. Infulas de gran producción (donde por cierto se habrá enterrado una gran cantidad de recursos y dinero en un proyecto sin valor), una estación equivocada del camino de un grupo en formación. A primera vista carente de valor profesional, luego un disgusto nada objetivo, inevitable por la irresponsabilidad manifiesta al amparar todos los estadios por los que necesariamente pasó ese espectáculo.

También de Holguín su Guiñol, dirigido por Miguel Santiesteban, ofreció *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, texto de Esther Suárez Durán, concebido para la calle partiendo, obviamente, del conocido pasaje de *El Quijote* que recrea Alejandro Casona. Impactante por una suerte de gigantería titiritera para la calle, apenas explorada en Cuba, el montaje mezcla demasiados códigos diferentes sin una jerarquía adecuada, perdiéndose en ocasiones la historia o su sentido, apelando en otras a un populismo innecesario y sorprendente en su director.

De los anfitriones fueron los montajes *Versus*, de Calibán Teatro; *Liborio*, del Guiñol y *Mundo de muertos*, de Estudio Macubá. El primero, de Norah Hamze, trae a Giordano Bruno en su último día, su pensamiento libre frente a la Inquisición. La escena bien organizada, el estilo «conversacional» de Calibán en una mejor dimensión, tal vez se extraña alguna vía de contextualización que el espectáculo anuncia y luego abandona.

Liborio, con dirección de José Saavedra, a partir del explotado relato de Emilio Bacardí, es una puesta en es-

FOTOS: CORTESÍA DEL GRUPO



Corral de fantasía, Teatro Andante

cena hermosa y llena de humor, algo dilatada en sus situaciones y como paralizada en el tiempo.

Mundo de muertos (Aye N'Fumbi) es la síntesis de muchos años de trabajo de Estudio Macubá y Fátima Patterson, quien dirige el espectáculo junto a Mateo Pazos. La estructura repasa, en una dimensión más concentrada, teatral sin duda pero sin convencionalismos, toda la búsqueda en torno a la oralidad, el ritual y lo mítico que ha caracterizado al grupo. En realidad es una trampa: aventurarse en el pasado para hablar del presente, e intentar cambiarlo desde la invención del arte. Se hunde en el solar y saca de él toda una ontología de nuestro comportamiento. Es como la historia canónica del solar o el solar canonizado. El conflicto entre los viejos y los nuevos valores, tan redivivo hoy. De belleza deslumbrante y extraordinaria vitalidad, aguarda por múltiples visitas.

Igualmente ocurre con *Tíbor Galarraga*, montaje invitado al Máscara, escrito y dirigido por Eugenio Hernández Espinosa, que espera por pacientes incursiones de la crítica. En el mismo segmento se presentó *Cuento Tiempo España*, un homenaje del proyecto Géminis, de José Luis Quintero, a la cultura santiaguera. Ingenioso, mantiene la corrección que le conocí desde su estreno hace años.

Precisa, con la entrada de una nueva actriz, de un necesario aire de gracia y verdadero divertimento carnavalesco.

Ese fue parte del edificio teatral del evento, animado además por numerosos encuentros pedagógicos, críticos, homenajes y fiestas. Bien organizado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, lo que allí significa un esfuerzo extraordinario para deshacer numerosos obstáculos de todo tipo en una urbe tan atractiva, única y tremenda como Santiago.

Por eso Máscara de Caoba deja una extensa planta de cuántas ventajas y desventajas contamos para hacer teatro en Cuba y el imperativo de la definición de un plan de orden cualitativo para contrarrestar desde el teatro mismo las numerosas carencias que cercenan las posibilidades de decenas de personas entregadas a profesión tan difícil e ingrata, pero incapaces, sobre todo por serios problemas de formación o una larga cadena de paternalismos artísticos e institucionales, de que esa valiosa entrega adquiera trascendencia.

Un público numeroso e intenso respaldó todo el tiempo cada función, como para que nadie dude que está ahí, esperando, ávido, el diálogo con el teatro; parte de un nuevo ánimo o una vieja energía rejuvenecida que respiré en un Santiago con máscara y rostro de teatro.



Oficio de la crítica

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

■ Estrategias para alzar el vuelo: notas preliminares en torno a *Ícaros*

(con la letra de un tema de Kelvis Ochoa)

para Dayana

No cabe duda alguna de que sigue habiendo tanta mitología como en los tiempos de Homero, sólo que no nos damos cuenta, pues vivimos a su propia sombra y porque a todos asusta la plena luz meridiana de la verdad.

Max Müller

Ayer, mientras recogía guijarros en la playa vi dos aves ardiendo, el polen del mar en sus pupilas.

Juan Carlos Flores



Confieso que leí el texto de *Ícaros* mucho antes de que en el portal del Cine-Teatro Trianón de la calle Línea apareciera la enorme valla-cartel que desde hace algún tiempo anuncia las funciones de Teatro El Público en esa sala. Conocer la obra con anterioridad me permitió imaginarla sobre la escena. No era fácil, sin embargo, concretar posibles espectáculos mentales. La pieza que Norge Espinosa había puesto en mis manos –repleta de guiños irónicos, citas e intertextos– se me antojaba tremendamente compleja. Estructura dramática, lenguaje y personajes conformaban un enrevesado tejido de imágenes diversas, figuras cercanas y lejanas que, puestas a coexistir dentro de un nuevo tiempo mítico, prefiguraban un *textum* que me gusta

parangonar con una posible «parodia piñeriana de las lezámicas eras imaginarias». El mito de Dédalo, el fracasado vuelo de su hijo Ícaro, la espera trágica de Ariadna y la tiranía de Minos cohabitaban, a lo largo de los veintiocho cuadros que integran la obra, con Superman, Batman, Pinocho, la Caperucita Roja, Aladino y Peter Pan, iconos contemporáneos que dinamitan y refuncionalizan la historia legendaria de la ciudad laberinto. Carlos Díaz había soñado esa hibridación y solicitado al poeta propiciar tal confluencia. La obra escrita por Norge para su grupo teatral más querido constituiría un reto, no sólo para el director, sino también para los actores, diseñadores y demás realizadores de ese acto colectivo que es el teatro. El espectáculo sería luego ré-

Ilustra esta crítica la serie *Ícaros*, de Jorge Luis Baños, que obtuviera el premio anual de fotografía de *tablas* el pasado año

plica del laberinto, imagen del Minotauro, espejo que nos devuelve ciudades, rostros y circunstancias una y mil veces repetidas.

Un Dédalo tricéfalo –refuncionalización del coro griego– inicia la representación: se trata de un personaje coral que asume diversos roles o tal vez de tres personajes disfrazados que desempeñan una idéntica función dentro de la fábula. Múltiples máscaras, diversas líneas argumentales, infinita «nupcialoria de entrecruzados». Si «un disfraz es un destino», quién es quién y cuál representa a cuál. Resulta difícil encontrar las puntas de la madeja en medio de una historia que se extiende como un gigantesco crucigrama en espera de que cada espectador lo complete. Así, paso a paso, descubrimos un tema, otro, un tercero que se agazapa. Dédalo, paradigma del artífice, del artista rebelde, construye alas para escapar del laberinto por él mismo diseñado; Ariadna espera a un joven que la libere de la prisión que Minos, su padre, vigila, siempre temeroso del más leve signo de emancipación; los Ícaros aprenden las lecciones que les permitirán en el futuro desentenderse del deseo de sus mayores y ambicionar rutas de vuelo propias. Volar, escabullirse, desafiar a Minos, a Dédalo, a Ariadna, escapar del rol prefijado. Vivir la máscara y esconder el rostro o devenir personalidad autónoma, individualidad capaz de fraguar las aspiraciones más íntimas.

Sin duda, *Ícaros* aborda el tema de la libertad personal frente a las diversas facetas del poder, o sea, la relación que existe entre aquellos que lo detentan y los demás actores sociales. Creta y sus héroes, el teatro y sus personajes, reconstruyen aquí las circunstancias de hegemonía que imperan en el mundo actual. La ciudad laberinto es isla, continente, aldea global, cárcel para un hombre que ha visto morir sus más ciertas utopías e in-



tenta, en frenético pataleo, trascender su propia naturaleza: ser Dios. La necesidad del vuelo nos lleva al mito del ascenso, presente en todas las cosmogonías. Según Mircea Eliade «las ascensiones, el escalamiento de montes, cuerdas, árboles o escaleras, los vuelos en la atmósfera, significan siempre la trascendencia de la condición humana y la penetración en niveles cósmicos superiores». Pero más allá de las alas está la caída, el precipitado descenso, la desilusión, el golpe, la soledad, la ruina. La pieza reflexiona, no sin ironía, sobre la función de los mitos, sobre las maneras

de leer y explicar nuestra historia, sobre el legado y sobre el «diálogo» que los más jóvenes sostienen con esa herencia. No obstante, la naturaleza alegórica y posmoderna de *Ícaros* hace que la sede de su concreción escénica, no esté en el texto, ni sobre las tablas, sino en el espectador que escoge un camino personal dentro del espectáculo-laberinto.

Diversos niveles de sentido se superponen en la obra, exquisitamente intertextual, de un lado el referente directo de los «actos político-culturales», con sus oradores, bailarines, declamadores y raperos, del otro la



añeja frontalidad del clasicismo, el monólogo —*ay misero de mí, ay infelice*— como principal estrategia de conformación textual, la oculta alusión al presente de nuestra escena, el baile de La Chancleta, los derviches, *Las metamorfosis* de Ovidio, las torres gemelas, Walt Disney, *Las mil y una noches*, Perrault, Collodi, Barrie, Shuster, Kane, Shakespeare, Calderón, Sor Juana, Jarry, Rilke, Martí, Lezama, Piñera, Senel Paz, Chaikovski, Kelvis Ochoa, Brecht, Barba, Schechner, Mnoushkin,

modificar las condiciones materiales del Trianón y construir una visualidad de impactante belleza y pródiga en significaciones. La respuesta es sencilla, Carlos mismo es un diseñador que se hace acompañar de talentosos especialistas y practica gustoso el trabajo de equipo. Con diseño de Alain Ortiz, quien ha entregado en el pasado más reciente algunas de las propuestas escenográficas más interesantes que hemos podido ver en la escena cubana, *Ícaros* subraya el espacio vacío, de-

magos; Ariadna, con un aludido *chiton* griego o como Glenn Close en la Cruela de *Los 101 dálmatas*; los Ícaros, en culeros, uniforme o según la imagen icónica de sus máscaras-personajes, todos prefigurando un *collage* donde los trajes, junto al maquillaje de altísimo nivel de Adela Prado —quien esta vez entra en el juego citándose a sí misma al poner en el Minos de Doime el maquillaje que llevara Mario Balmaseda en *El carillón del Kremlin*— devienen alegoría y gen, disfraz e identidad. Escenografía, vestuario y maquillaje participan así de un conjunto que Manolo Garriga ilumina con inteligencia, acentuando la importancia narrativa de las atmósferas, amplificando el paisaje teatral con el juego de color y sombras —recuérdese la sombra de la rejilla de las trampas proyectada en lo alto, sobre el telón de fondo o el ambiente enrarecido que rodea a Minos en su discurso.

Hablamos antes del reto que para todos sus hacedores representaba la obra, mas sin duda los mayores desafíos son para el elenco. Difícil es interpretar personajes que son máscara y superposición de arquetipos, algunos de fuerte presencia en los imaginarios del público. Aquí los actores debían atravesar la distancia inmensa que va del traje a la esencia íntima de un ser que se oculta bajo el ropaje, a veces cambiante, y localizar entonces la historia personal y las obsesiones profundas de un personaje que necesariamente asumirá otros roles. Inobjetable es, en este sentido, el trabajo de Yailene Sierra, quien logra una Ariadna de múltiples matices y extraordinaria fuerza en la proyección de sus frustraciones y anhelos. En el que es sin duda el mejor de sus desempeños, Yailene demuestra una extraordinaria destreza en la construcción de su papel y una innegable capacidad de asimilación de los diversos planos de teatralidad que el espectácu-



Roberto Blanco, Berta Martínez, Flora Lauten... Citas literarias, gestuales, teatrales, musicales, alusiones de todo tipo; el teatro y su reverso. Ariadna que se lava los dientes frente al público y un ejército de ángeles caídos. El mega-espectáculo y su deconstrucción posmoderna. Carlos, Norge, Vladimir, Alexis, Doime, Pablo... que se divierten atando cabos, multiplicando referentes, sobreponiendo imágenes, dinamitando el imaginario colectivo, la memoria febril de su público.

Siempre me ha parecido asombroso el modo en que Carlos Díaz logra

limitado únicamente por las altas torres y los muros de la ciudad-labirinto; dos trampas en el piso recuerdan la existencia de otros mundos soterrados, mientras excelentes dibujos y esculturas de Regis Soler completan la imagen de un taller renacentista, un sitio en el que se acumulan infinidad de proyectos grandiosos e imposibles. El vestuario, del experimentado Vladimir Cuenca, acompaña y subraya la confluencia del texto y de la puesta. Los Dédalos, con el *maulavi* y el capirote trunco de los derviches o con la navideña estampa de los tres reyes



lo integra. Quedará entre los hitos del teatro nuestro su monólogo final, absolutamente teatral y descaradamente verdadero, muestra de esa confluencia sorprendente de intuición, inteligencia y aprendida y desarrollada técnica, que se da únicamente en los actores dotados de un exquisito talento.

Sorprendente es también la caracterización del Ícaro de Madera que hace Georbis Martínez, quien una vez más demuestra estar entre los mejores actores jóvenes del teatro cubano hoy. Su Pinocho, síntesis de sutileza y precisión, nos deja ver un arquetipo dinámico de incuestionable belleza, al que, a medida que avanza la obra, va agregando nuevos detalles hasta llegar a ese hermoso momento final de los «adioses», junto al Ícaro del Bosque, que es también memorable. Compañero de Georbis en esa escena es Luis Mario Alonso, un actor que sin duda creció con este espectáculo en la medida que logró escapar del cliché del «pájaro» usándolo en la conformación de un personaje que logra mantener un perpetuo diálogo con el espectador. Por su parte el ya imprescindible Alexis

Díaz de Villegas entrega momentos de excelencia y virtuosismo. Su monólogo de Dédalo como el Genio es casi un pequeño unipersonal, resumen de una acendrada técnica actoral donde fisicalidad y organicidad van unidas a la capacidad de construir la presencia; notable es también su discurso de Minos cargado de la densidad y el vacío que engendra el sostenido ejercicio del poder. Osvaldo Doimeadiós, quien alterna con Alexis, muestra desde otras aristas un Dédalo también efectivo, que refunde la orgánica sagacidad de nuestro teatro bufo y centra su trabajo en el constante intercambio con la platea, mientras en Minos aporta una imagen excesivamente veraz, que de seguro también permanecerá en la memoria. Más allá, Walfrido Serrano y Pablo Guevara entregan Dédalos oficiosos y taimados. Épico el primero, de ensortijada y vernacular caracterización el segundo, ambos actores hacen gala de su profesionalismo y aportan a la puesta maneras de hacer diversas que posibilitan esa inquietante mixtura de teatralidades que es también el espectáculo. Junto a ellos, la sinceridad de Ariel Díaz, la precisión corporal de

Léster Martínez, la sensualidad de Leandro Sen, el grave encanto de Roberto Álvarez, la energía explosiva de Yaser Vila, la candidez de Sergio Fernández, la ingenuidad de Félix González y la impericia teatral de Ricardo Aranda; resultados diversos de actores muy jóvenes, unos con mayor experiencia o mejor suerte que otros al afrontar *Ícaros* y enlazarse en el laberinto insondable a riesgo de caer, esta vez ellos mismos y no los personajes, bajo el abrumador peso de la crítica. Riesgo que hay que correr una y otra vez y que ellos corren, sabiendo que es ese el verdadero camino hacia el arte y la única garantía de un teatro futuro.

Y claro que podría discutirse acerca de la tal vez excesiva extensión del montaje, de la recurrencia de algunos monólogos sobre tópicos ya tratados, de la imprecisión de la coreografía con sombrillas y patines del segundo acto, del regalo que jamás tuvo Peter Pan, de la ambigüedad de la vestimenta en el caso de Gepetto, mas prefiero obviar el aburrido tema de la perfección. De *Ícaros* escojo el placer de asistir a seis funciones y descubrir cada día nuevos códigos. Ver crecer a los actores, poder parangonar a dos intérpretes en un mismo rol y apreciar los múltiples caminos que existen para llegar a un personaje, es también un privilegio, como lo es encontrar un director, un dramaturgo y un equipo entero comprometidos con su tiempo, con su país, con el arte y sobre todo con aquellos espectadores que asistimos al Triánón confiados en que encontraremos allí un teatro que es lo que tiene que ser, lo que fue en el principio, ahora y siempre que sea teatro: esa manifestación efímera e intrínsecamente subversiva que reflexiona sobre el aquí y ahora, a la vez que posibilita un diálogo vivo entre la escena y la platea, es decir, entre todos los participantes del *performance* ritual.



Por lo demás, es lógico que la puesta desconcierte a los que van al Trianón buscando al director de *Un tranvía llamado Deseo*, *La niña querida*, *El público*, *Calígula*, *María Antonieta...* o *La Celestina*. Con Carlos Díaz de poco sirve conjurar futuras puestas teniendo en cuenta su obra anterior, pues uno de los elementos más firmes de su poética es la sistemática ruptura de toda fórmula. Así, en su caso, suele ser imposible predecir dónde saltará la liebre, cuál será el nuevo gesto, la próxima «sorpresa», para decirlo con el siempre recurrido código charanguero-bejucaleño. Ícaros después de *La Celestina* aspira al diálogo con el público amplificado que las perturbadoras ciento cincuenta funciones del clásico atrajeron hacia la sede de la calle Línea. Para ese público se presenta este laberinto-espejo, integrador, posmoderno, comprometido y punzante, ebrio de gozo y dolorosamente desgarrador: un espacio donde nos reconocemos. Sea ese tal vez el éxito y la mayor virtud del espectáculo.

Y mucho más se podría decir de Ícaros, de la obra de Carlos Díaz, de

Norge Espinosa, de los otros, mas no conseguiría señalar el sitio exacto que les reservará el tiempo, el implacable, el que pasó, verdadero juez en esta vida, donde lo que realmente importa es vivir...

Juana tiene un novio y una amiga que la cuida y salen a pasear,/ ya se hace de noche, suena el carnaval,/ los niños ya se cuelgan de los coches./ Ella se divierte con un trago, un pasillito, vamo a guarachar,/ ya empieza la rumba, pronto sonará,/ aquella melodía que se escucha./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ Juana tiene fama de quedarse hasta mañana cuando ya no hay más/ y se va arrollando, cantando se va,/ el coro de los que se van marchando./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ Si ya no hay nada que me quite la conga,/ ni las heridas, ni el dolor del amor,/ aunque la vida sea dura, esta vez,/

Juanita cantará su coro así./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ En una noche triste te alegrará,/ la conga se te sube a la cabeza./ Se te sube a la cabeza...

Había una vez, había una vez, había una vez...

Jaime Gómez Triana

Post-scriptum: Este texto debe publicarse acompañado de una multimedia en soporte digital, que incluya fotos de la puesta, videos de las escenas más notables, entrevistas al director, al autor del texto, a los actores y a otros realizadores del montaje. Se incluirá además el programa de mano, la música original de Ulises Hernández y el tema de Kelvis Ochoa. El texto íntegro de la obra ha de editarse en libro aparte.



■ Los que estuvimos con Los Beatles

El año teatral 2004 tuvo como inmejorable apertura el estreno de *El concierto* –Premio del Concurso Virgilio Piñera en su recién finalizada segunda edición–, en la sala El Sótano, por la Compañía Teatral Rita Montaner, bajo la dirección artística de Gerardo Fullea León.

Obra del dramaturgo matancero Ulises Rodríguez Febles (1968) –autor de varias piezas anteriores con algunas de las cuales ha obtenido reconocimientos en certámenes provinciales, así como el Premio Calendario de la Asociación Hermanos Saíz–, *El concierto* es uno de los resultados del Taller de Dramaturgia desarrollado por el Royal Court de Londres en nuestro país entre 2002 y 2003. Tiene como eje de su acción dramática un feliz hallazgo ficcional: el «secuestro» de la estatua de John Lennon ubicada en un parque de la capital por uno de los que, en los más altos momentos de la época *Beatles*, era apenas un joven integrante de un grupo musical aficionado inscrito en las corrientes de moda de la música extranjera y fanático del maravilloso cuarteto de Liverpool.

En su momento, «Los Cruzados», nombre de aquella pequeña agrupación de cuatro miembros, se habían propuesto ser los primeros en presentar su arte ante sus ídolos, si alguna vez aquellos venían a Cuba, pero no sólo Los Beatles no arribaron nunca a nuestros puertos, sino que, luego de una aparición en escena del precario conjunto en los peculiares sesenta, a tenor del particular comportamiento de uno de sus miembros, el mismo fue disuelto, los instrumentos resultaron dañados y sus integrantes sometidos a juicios disciplinarios en el politécnico donde estudiaban, cuyo rigor esquivaron algunos valiéndose de vías diversas, mientras alcanzaba a otros, uno de los cuales fue, incluso, enviado a las unidades militares de apoyo a la producción, la tristemente célebre UMAP de la época.

Posteriormente sobrevendría la verdadera ruptura. Se dejaron de ver y cada quien tomó su camino, en algunos casos visiblemente alejado de la música. Entre tanto, uno de ellos continuaba siendo fiel al culto, usando como espacio ritual un garaje anexo a la casa familiar luego de salvar algunos de los añejos instrumentos y, ahora, cuando conoce del concierto que se prepara en La Habana en memoria de Los Beatles, decide sin demora trasladar la estatua hasta este garaje, reunir a sus antiguos colegas y hacer, al fin, la presentación prometida.

Son estas las premisas dramáticas y el suceso principal que desata la historia posterior que la pieza nos narra; la de la preparación del concierto –en medio de las discusiones familiares que reviven las posiciones al respecto y la controversia ideológica de los sesenta–, que supone, en principio, la búsqueda y el reencuentro de los antiguos compañeros de aventura.

La puesta crea dos planos de acción: el de los jóvenes de hoy –uno de ellos descendiente de un «excruzado», con la misma pasión por la música y Los Beatles que una vez animó a su padre– que, por azar, se hallaban en el mismo espacio del parque el día del «secuestro» de Lennon y que luego asistirán al reducido local del garaje donde se realizará la audición, y el de los jóvenes de antaño –ahora en su adultez– y sus contextos familiares, con lo cual la obra se nos presenta como un fresco de historia viva, de presente heredado donde aún animan las contradicciones de un debate no del todo cerrado, y sobre el que actúa la memoria de quienes vivimos aquellos momentos, así como los propios avatares de ciertas expresiones cul-

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



turales –es el caso del rock– durante el transcurso de todos estos años.

No obstante, es precisamente en la partitura de acción de los jóvenes donde se resiente el espectáculo, desde su obertura con las notas de «Penny Lane», ante la falta de limpieza, precisión de objetivos y verdad escénica que manifiestan estas secuencias, visiblemente estructuradas en pos de responder a las exigencias espaciales de un texto que se nos muestra deudor de una estructura cinematográfica o televisiva.

El diseño escenográfico, a partir de dos composiciones plásticas logradas con partes y accesorios de varias bicicletas –que exhibe una peculiar belleza a la par que contextualiza epocal y generacionalmente los sucesos–, un banco de parque, un latón de basura sobre ruedas y alguna cámara y neumático de auto, aún cuando se pretende integrar a la acción dramática por medios diversos, más bien obstaculiza el trabajo de los actores, obligándolos a desarrollar buena parte de las escenas en proscenio, en tanto enrarece, sin motivo, algunas acciones.

La escenografía que, como se sabe, compromete el plano proxémico de todo espectáculo, no contribuye a resolver algo fundamental en este caso

como es el juego de visibilidad/invisibilidad que necesita el propio icono de Lennon, presente durante la mayor parte del tiempo ante los espectadores sin que ninguna convención o uso de los lenguajes teatrales nos ayude a entenderlo de otro modo, puesto que la iluminación de esta puesta, bien por la carencia de los recursos precisos o por cualquier otra causa, no consigue la imprescindible delimitación de las zonas de luz, los énfasis, ni las necesarias atmósferas.

Todo ello colabora en que escenas de alto registro emocional como aquellas en que Juan Alberto «El Zombi» se reencuentra con su guitarra, o Alfredo «El Leader», aquejado del mal de Alzheimer, parece controlar por un momento los procesos de su memoria cuando entona algunas frases de «Yesterday», o los momentos en que se nos revela el castigo de Juan Alberto en la UMAP o en que se enfrentan finalmente Manuel «El Johny» y su padre, no alcanzan su clímax, a la par que se ponen de manifiesto deficiencias en la actuación y cierto descontrol en la construcción y el crecimiento dramático de dichas secuencias que se presentan, entonces, más bien como picos de intensidad dramática, en un discurso de casi dos horas de duración que, desde su texto, aún no consigue la síntesis, la fluidez y la organización necesarias.

El concierto contiene en su trama otros tópicos de interés para sociedades que, como la nuestra, muestran en su urdimbre una raíz ibérica y que, aunque visitados anteriormente por la dramaturgia, siguen resultando significativos, como esa relación entre las figuras materna y paterna en su antagonismo con respecto a la conducta del hijo que tan bien expresan aquí los personajes de María y Manolón, madre y padre, respectivamente, de Manuel; interpretado, el primero, por Heidi Villegas, quien tiene la virtud de emplear con éxito recursos varios, brindando

diversas aristas de su papel y mostrándose dueña de cuerdas distintas, y, el segundo, por Jorge Luis de Cabo, acertadamente significado por algunos expresivos atributos de su vestuario, a quien resulta difícil descubrir tras su caracterización del anciano padre, y al que todavía le aguarda un trecho por recorrer —dadas sus conocidas capacidades interpretativas— para dar por lograda su partitura.

Por su parte, Rainer Gutiérrez tiene ante sí la compleja tarea —de acuerdo con su juventud, breve experiencia actoral, los retos que supone la presencia escénica sin valerse del lenguaje verbal y la representación de tal personalidad— de interpretar a este John Lennon en su versión estatuaría, lo cual realiza con delicadeza y mesura, aunque en su elaboración falte acentuar algunos matices y, sobre todo, alcanzar el peso que entraña un símbolo como este.

Carlos García, al igual que Alfredo Pérez, Zoe Segón, Yasnier Beltrán, y el resto del elenco, defienden sus trabajos con pasión y entregan lo mejor de sí. Sin embargo, sus desempeños me remiten a pensar en la importancia —manifiesta en la historia de nuestra escena— del trabajo del director sobre los actores (en los casos de directores que, capacitados para ello, se detienen en estos procesos), y en la urgencia de que nuestros intérpretes profesionales puedan contar con espacios de superación y calificación especialmente diseñados para ello más allá de los procesos de creación que se realizan en las respectivas agrupaciones, sobre todo teniendo en cuenta las disímiles procedencias —en buena parte no académica— de quienes hoy conforman nuestro universo teatral.



La zona final de *El concierto* demanda, a mi juicio, un re-examen. Preciso será buscar el signo, la imagen que nos devuelva, en términos teatrales, el instante clímax en que el esperado concierto tiene lugar, con su carga de anhelo postergado y realizado, al fin, en medio de una situación que, dentro de otras coordenadas, se manifiesta igualmente difícil.

Al mismo tiempo, aun cuando la acción se empeña en proseguir hacia un desbordado y externo dramatismo, prefiero quedarme en ese momento de mágicas confluencias en que María, la madre del Johny, asumiendo el protagonismo de la escena y cerrando así su hermoso trayecto dramático, alega ante las autoridades, en defensa de la inocencia que anima los sueños de su hijo, que aquel —como gran parte de nosotros— también estuvo con Los Beatles.

Sólo me resta agradecer a Gerardo Fullada León y a la Compañía Rita Montaner por la audacia y la generosidad de llevar a los escenarios, sometiendo a un intenso proceso de perfeccionamiento, la obra de un autor novel, como vía probada de contribuir al desarrollo y promoción de la dramaturgia que hoy se hace en Cuba.

Esther Suárez Durán

■ Vital Mrozek

Slawomir Mrozek es un dramaturgo polémico e incisivo cuyas piezas poseen una actualidad incuestionable. Estas tres contundentes razones espolearon a la tropa de Vital Teatro. Ellos, conducidos por Alejandro Palomino, estrenaron *En alta mar*, uno de los textos más conocidos del afamado dramaturgo polaco.

En alta mar es una obra en apariencia ingenua y superficial, pero al escharbar en ella descubrimos que todo es enjundia y profundidad. Tres personajes representativos de estratos sociales bien definidos, que sobreviven en una precaria embarcación, optan por el canibalismo. Esa es la única solución visible para garantizar la supervivencia. Uno de ellos deberá sacrificarse para prolongar la agonía de los demás. Pequeño es el elegido para alimentar a Gordo y a Mediano. La analogía no puede ser más clara. Su funcionalidad en esta hora del mundo es ejemplar.

Trazada siguiendo las pautas del teatro del absurdo, la obra nos enfrenta a una situación límite y lo hace con una conmovedora mezcla de humor y dramatismo. Sus personajes son capaces de transgredir cualquier barrera en aras de lograr sus propósitos. Sin embargo, y aquí radica el mayor peligro, sus armas más afiladas son la persuasión y la elocuencia. El duelo que se verifica *En alta mar* no involucra a tres salvajes, sino a tres individuos «civilizados», capaces de razonar y convencer, incluso de resultar convencidos y terminar convertidos en víctimas. En otras palabras, están ante un callejón sin salida. Esa es una de las desgarradoras ideas que nos propone la ficción teatral.

La escena se hace eco del clima irracional que propone la pieza. La escenografía de Yoandris Palomino es, a un tiempo, sencilla y deliberadamente errática. Las imágenes son claras, precisas. Fragmentos de automóviles y algún que otro objeto hablan a las claras de un naufragio. Los sobrevivien-

tes navegan sobre una estrecha balsa que termina convirtiéndose en un campo de batalla. Las luces, sobrias y escasas, grafican el clima de tensión e inestabilidad reinante.

La puesta de Alejandro Palomino hace énfasis en el trabajo de los intérpretes. Ese es el centro de su atención. Su mérito consiste en guiarlos por el camino de la contención y de la sinceridad. La labor del elenco es de muy buen nivel. La palabra ocupa un sitio de privilegio en el montaje. Este es parco en imágenes o asociaciones, pero cuando recurre a ellas lo hace con seguridad y limpieza.

Los actores sostienen todo el tiempo el juego intenso y el humor cerebral que demanda el texto de Mrozek. Entran y salen de sus personajes, identificándose con ellos o mostrándolos. Alejandro Palomino nos acerca, a partir del rejuego de contrastes, una caracterización bien elaborada, la colocación de la voz y el trabajo gestual, una depurada versión de Mediano. Carlos Treto subraya los costados humorísticos de su rol y con una mezcla de pasión y *ajenidad* pone en evidencia la verdadera naturaleza de la peculiar criatura que encarna. El joven Michel Labarta labora con frescura e intensidad, dotando a Pequeño de un aire de inocencia que se aviene muy bien con el rol. Esto le permite dialogar todo el tiempo, de tú a tú, con intérpretes de mayor experiencia. Yasmín de Armas, por su parte, resuelve sin dificultad las tareas asignadas al fugaz personaje que encarna.

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



En alta mar resulta un montaje equilibrado, lleno de matices y sutilezas, con muy buen nivel actoral y cuyo diálogo con nuestras circunstancias es envidiable. La posibilidad de confrontar con un autor de la talla de Slawomir Mrozek es un privilegio por mucho tiempo escamoteado que ahora disfrutamos gracias a una atinada selección. Si a esto sumamos el hecho de que la tropa de Vital Teatro enfrenta la pieza con un desenfado y una voluntad de entrega realmente estimulantes y que esta posee una actualidad y una lucidez robusta e impaciente, tenemos pues enumeradas las principales razones por las cuales acudir a su encuentro es una buena posibilidad para ejercitar la mente y divertir el espíritu.

Oswaldo Cano



■ **La escuela de los amantes**

Jamás pensé que las tres horas pasarían tan ligeras. O no: el tiempo de la melodía es una trampa ante la cual me siento despojado. Un título desconocido por mí, que no soy asiduo del teatro lírico, traía de antemano la musicalidad desde la sola mención: *Così fan tutte*. Un amigo escribió el nombre sobre el papel blanco y me dijo: Lo iré a ver el fin de semana. Y el domingo 28 de marzo me fui camino a la ópera, con la cadencia de la lengua de Goldoni en el oído y la humildad de quien todo lo aguarda y nada sabe.

Gracias a la cortesía de otro amigo, el poeta Alberto Acosta Pérez, tuve conmigo, minutos antes del inicio de la función, el programa del espectáculo. La sobriedad de la portadilla y la eficacia informativa de este programa (un cuaderno que relata el argumento de la obra, hace un poco de historia, ilumina sobre los realizadores y alista el elenco) me ampararon ante el sofisticado público que asistía a la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. Sabría de ese modo que *Così fan tutte* ovvero *La scola degli amanti*, significaba *Así hacen todas* o *La escuela de los amantes*, libreto de Lorenzo da Ponte y música de Wolfgang Amadeus Mozart. El cartel añade: *So machen es alle Frauen oder Die Schule der Liebhaber*. Después de cuarenta y ocho años, desde que se estrenase en el Teatro Auditorium, esta ópera en dos actos regresaba a la Isla a través de una puesta que el alemán Armin Heinemann dirigiera al Teatro Lírico Nacional de Cuba.

Mozart no era precisamente una de mis cercanías, si bien conocía y he logrado distinguir fragmentos de las partituras de *Don Juan* y *Las bodas de*



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Figaro, que escuché cuando el maestro Armando Suárez del Villar me acercó por primera vez al género lírico, durante los primeros años de mi carrera. El libreto de esas dos piezas pertenece también a Da Ponte, mas *Così fan tutte* se me antojaba rara en este universo, tal vez porque en ella el asunto al que acude el autor no proviene del genio de dos grandes como Tirso de Molina y Beaumarchais, sino que es completamente inventado, sobre una situación conocida.

Dos jóvenes militares, Ferrando y Guglielmo, apuestan al viejo Don Alfonso que las hermanas Dorabella y Fiordiligi, con quienes ellos están comprometidos, les son totalmente fieles. El viejo les sugiere que las sometan a una prueba, y los muchachos se disfrazan y cada uno intenta seducir a la novia de su contrario. La criada de las jóvenes, Despina, se alía a Don Alfonso para que el plan llegue a su fin y, tiempo después de que Ferrando y Guglielmo parten simulando un repentino compromiso allende los mares, ambas, incapaces de descubrir la trampa, caen rendidas en los brazos de sus nuevos amantes. Ya el viejo lo

había dicho: No es tema de asombro, *así hacen todas*. Pero se ha tratado de un juego, y aunque han salido a relucir la desconfianza de unos y la infidelidad de otras, no hay razón para que los compromisos antes establecidos se desvanezcan. Aunque apenas cuando se descubre su proceder, las hermanas se reconcilian con los muchachos, que si titubean en un principio, son convencidos por Don Alfonso de que han de casarse.

Trama tan sencilla difiere de la encumbrada historia que uno suele aguardar en la ópera. Es difícil creer que extendida en tres horas esta fábula no resulte abrumadora o envejecida. Sin embargo, más allá de la lectura que Ángel Vázquez Millares ha planteado («la obra se nos revela como una reflexión acerca de la lucha entre la hipocresía y la sinceridad, entre la falsa moral y los verdaderos sentimientos, entre las apariencias y las pasiones ocultas»), considero que cabe la actualización del conflicto, conceptual y formalmente, en nuestro tiempo.

La puesta de Armin Heinemann no es ajena a la explosión sexual del Posmoderno, ni a las libertades cre-

cientes que en el ámbito de la sensualidad los seres se permiten hoy. Acaso hurga en comportamientos que no tienen que ver con una época estricta, sino que, solapados o evidentes, han transitado el espíritu de la humanidad: ahí yacen modelos tan distantes como *La Lozana Andaluza* o *Las amistades peligrosas*. El rancio compromiso de la lealtad a toda prueba cede paso a la promiscuidad: la misma Despina del original es aquí mezclada con Oshún, de modo que una deidad africana apoya el trueque amoroso, *la ley del deseo*. Es un guiño inocente que no crítico, tampoco el del coro del TLNC que aparece de blanco en pleno, luciendo los atuendos típicos que la religión yoruba ha extendido en nuestro país, signo que no abarata el resultado estético pero tampoco funciona como elemento de cohesión a lo largo de la puesta. Sólo los atavíos de Don Alfonso, y alguna intención gestual de Despina, enfatizarán tal digresión, que en *Così fan tutte* se respira como un toque de ingenuidad, ni siquiera de lícito oportunismo intercultural.

Sucesivos telones se alzan y descienden entre un cuadro y otro. La facultad del andamiaje escenográfico, en especial la cualidad de los telones, descansa en un impresionante despliegue de escuelas pictóricas, como un maratón que se hace a la iconografía de las herencias montadas. También

el vestuario, más clásico y chillón en el primer acto, va modernizándose según transcurre la acción: en el clímax, la boda de la engañifa estará presidida por una Dorabella y una Fiordiligi que recuperan, en la angulosidad de sus movimientos y el entallado y la austeridad de sus trajes, un poco del fino alargamiento que introduce el *art déco*. Los telones consiguen desmembrar el consabido alarde de efecto del Romántico y se burlan de la perspectiva como norma pictórica.

La Orquesta Solistas de La Habana, bajo la dirección de María Elena Mendiola, sostuvo la partitura mozartiana mediante una interpretación denodada y precisa. Debo destacar el trabajo del violinista Reinier Guerrero que tuvo a su cargo el *concertino*, y cuyas dotes ya había apreciado en la ejecución que hiciera para *La gaviota* de Teatro El Público de la música original de Juan Piñera. Y es digno que reconozca la labor de conjunto que el equipo de músicos desarrolló en *Così fan tutte*, y en general dentro del campo de la ópera, labor anónima y desagradecida en más de una ocasión. Sin ellos no hubiera florecido el talento de los jóvenes cantantes de la compañía. Ahí estaba la directora: marcando el tono exacto que acomodara al intérprete.

Aunque no soy experto, he escuchado a los actores del Lírico acompañados por la música de Puccini y Leoncavallo. Los he visto posar una intención, impostar un ademán. Pero con Mozart han *actuado*, han desempolvado una manera antigua y tradicional de sobredimensionar el gesto que otros espectáculos del repertorio del TLNC muestran como vetusto signo de invalidez. *Così fan tutte* trae un elenco renovado, un aire de mesura en la intención

teatral que armoniza con el modo incisivo pero comedido de emitir el texto. Sé que poseerán siempre una teatralidad diferente, un acento exaltado que transmitirá el sentimiento que en ocasiones la letra no entrega a plenitud a quienes no entendemos el italiano, pero agradezco esa contención, esa búsqueda de la cordialidad en los dúos, perfectamente empastados en la función que disfruté, en especial los compuestos por Legipsy Álvarez y Maite Milián, y por Alexander González y Elier Muñoz. Intérpretes vivos sobre el escenario, todos con fragmentos en los que lucieron sus individualidades, sus voces, su talento en formación.

Las luces de Carlos Repilado brindaron una atmósfera encargada, sobre todo, de distinguir con fuerza expresiva los monólogos o los dúos y las escenas de conjunto. Las coreografías de Alberto Méndez con el Ballet de la Televisión Cubana, así como el acople del coro a cargo de la maestra Catalina Ayón, permitieron que el espectáculo luciera vistoso y virtuoso, sin exageraciones o golpes de efecto, y que la compañía que dirige Adolfo Casas demostrara su esencia imprescindible en nuestro panorama artístico, siempre que la propuesta imante por su humildad y su rigor.

Mozart ha dejado en mí la huella trepidante de sus niveles de diálogo y alucinación en el presente que me toca. He volado un poco y quizás sea ese el compromiso del Teatro Lírico Nacional de Cuba para con su público: permitir, sin vanos intentos de reconstrucción historicista, que el genio nos visite. *La escuela de los amantes* viene a ser la enseñanza leve del profesor discreto, que el mejor alumno jamás dejaría escapar.

Abel González Melo



■ Otro Galápagos

Galápagos, la valiosa pieza dramática para niños que hace casi veinte años se estrenara y que ha contado hasta hoy con diferentes versiones escénicas, reapareció en nuestros escenarios conducida por Alexander Paján, al frente de un grupo de nueva creación: Origami Teatro.

El original de Salvador Lemis contó con la asesoría dramática de Abel González Melo, quien también se responsabilizó con la versión del discurso textual, ahora proyectado esencialmente hacia los jóvenes. De este modo la historia de Gali, responsabilizado en buscar una gota de rocío, un pedazo de cielo azul y una flor que nunca muere, adquiere una dimensión dinámica y trepidante, de acuerdo con una lectura contemporánea en el contexto de un mundo enloquecido, en el cual las relaciones interpersonales se deterioran cada día más. Se retrocede en el progreso humano, el comercialismo trata de comprar las almas, aunque por fortuna no siempre lo consigue.

La muy reconocida profesora Raquel Carrió, al presentar la obra para su publicación en *tablas* en 1986, abundaba en los logros de Lemis, sobre todo en lo concerniente a la teatralidad. Estos mecanismos ahora resaltan mucho más, pues Paján los potencia al máximo en su puesta en escena. Para ello recurre a brillantes efectos luminosos, sonoros, de escenografía y vestuario, así como a la eficacia de las coreografías.

El juego espacial que propone, comienza en la sala de lunetas —me estoy refiriendo al estreno efectuado en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba—, cuando los intérpre-



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

tes avanzan por los pasillos, vestidos con unas inmensas redes semejantes a las telarañas que envuelven la suciedad, la pestilencia y las ruinas del ámbito en que se desarrollarán las profesiones de los caracteres. A estos códigos, el director adiciona iridiscencias que recuerdan las marquesinas de los grandes anuncios, el falso brillo del oropel que rodea a una sociedad decadente.

El viaje emprendido por el protagonista se despliega en sucesivos espacios y encierra diversos estilos y tonalidades, dados por las características de los personajes con los que él dialoga. Paján individualiza estas situaciones y destaca las especificidades de las escenas. Los enlaces entre las mismas en ocasiones son vivos y esclarecedores, gracias a las canciones que sirven como puentes de la acción y resumen de las estancias que recorre Gali. Y es que en el plano ideotemático del espectáculo, lo fundamental radica en el esfuerzo des-

plegado por el joven para salvar a la abuela, en la lucha denodada por cumplir su objetivo. Un giro radical en la solución del conflicto ocurre en esta representación: la muerte de la abuela, en lugar de la sobrevivencia en las versiones desde el estreno de *Galápagos*.

El apoyo brindado por el equipo de realización coadyuvó a que el resultado artístico fuera consecuente con algunos de los aspectos destacados. En primer lugar, el diseño de luces de Saskia Cruz dota a la escenificación de una mágica visualidad que mucho contribuye al destaque de las composiciones plásticas y los bailes. Por otra parte, la escenografía y el vestuario de Carmen Garcés y Ricardo Castillo, denotan las esencias de los esbozos de caracteres, son ejemplo también de intensa teatralización. En cuanto a la banda sonora, diseñada por Delvis Fernández y Paján, no sólo contiene los diversos temas musicales, sino que enfatiza en el conjunto de las tensio-



nes que se contraponen en la trayectoria fabular.

Actores muy jóvenes defienden *Galápagos* con vitalidad, entusiasmo y gracia. En la mayoría de los casos, diferencian suficientemente los personajes, además de los recursos externos, por un empleo de voz y gestualidad oportuno, así como por ritmos distintivos.

En el Cartel, Iyaima Martínez transmite la impersonalidad y las sucesivas intenciones de sus bocadillos. Delvis Fernández incorpora al Mercader y al Aguador otorgándoles fuerza. Lisa Rodríguez sobresale por su grado de interiorización en el rol de la Abuela, así como en el ajuste corporal y vocal del resto de sus incorporaciones. Gali, asumido por Yamil Cuéllar, realiza un trabajo acabado, pues conduce a su personaje con tino por los vericuetos del conflicto, y establece los contrapuntos necesarios con sus dialogantes: extrae así matices y sentimientos verdaderos de las escenas. Felicito a actores tan jóvenes por esta labor de conjunto.

Origami Teatro se propone continuar una línea de creación que tiene sus antecedentes en otras fábulas de autores cubanos, o en la relectura de

clásicos destinada al público joven. Este estreno reafirma por tanto sus propósitos y es sólo un paso inicial para empeños mayores. Por el momento, queda en los espectadores una historia musical, ágil, actual por las composiciones utilizadas, criterios estos tan afines con las recientes generaciones.

No puedo dejar de mencionar la eficacia de las coreografías, cuya alternancia con el desarrollo de la acción refleja los propósitos del montaje. Freddy Viña las imaginó y llevó a vías de hecho con destreza y oficio. No todas fueron de igual resonancia, pero en su conjunto marcaron el tiempo escénico.

Galápagos nos deja la esperanza de su trasfondo, más hermoso detrás del encierro en que viven Gali y su Abuela. A pesar de la muerte de la anciana, la pieza nos dice que el viaje de conocimiento valió la pena pues puso al protagonista en contacto con otros ambientes, objetos y personas que presentaron para él un aprendizaje fructífero, y para nosotros una hermosa metáfora sobre la condición humana.

Roberto Gacio Suárez

■ Una puesta de excepción

El grupo La Estrella Azul, que durante siete años ha dirigido el talentoso titiritero Luis Enrique Chacón, con varios premios nacionales e internacionales en su haber, cambia de estética al llevar a las tablas la obra *El vendedor de globos*, del argentino Javier Villafañe, así como textos de César López Ocón, y con ello pasa a denominarse Ubú Teatro.

Fantasia y refinamiento, elocuencia y divertida osadía al representar, caracterizan la puesta, fruto de paciente labor de más de cuatro meses. Al sentido del ritmo, a los diálogos sin fórmulas hechas, plenos de expresiones verbales cuya naturalidad les confiere autenticidad y verdad, se suma la chispa y la agilidad al interactuar con el espectador, en un tono que involucra tanto al niño como al adulto.

Escuchando a los actores se comprende que el español hablado en Cuba está cada vez más vivo, evoluciona, no se ha esclerotizado.

Aquí, las piernas de los titiriteros, expuestas, son tan espectáculo como lo que ocurre arriba en el retablo. Chacón, considerado como uno de los mejores manipuladores de títeres de la escena nacional, no necesita alabanzas, todas sus intervenciones con muñecos muestran magistral dominio. Y ahora aparece como actor, anima junto a Claudia Amuchástegui, tanto al

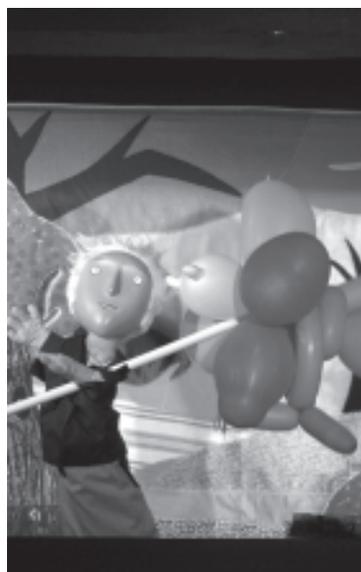
inicio como al final de la puesta, en una interpretación tierna y conmovedora.

Lo original está en el modo de tratar el tema: es incuestionable que Ubú Teatro arroja una mirada diferente. Poesía, lucidez, dinamismo y sentido agudo de lo popular en esta época. Antes que la continuidad discursiva, las asociaciones fulgurantes: el gatoperro, el perrogato... ¡Comediantes! No hay duda de que la palabra les viene bien a él y a ella, la pareja luce en la escena el humor a la vuelta de cada frase, en cada mirada, en la intención de cada gesto, imprimiendo a sus personajes una autenticidad sentida.

En la primera parte, los mimos, con simplicidad aparente, abren puertas a la mirada del espectador; juegan a dar y ofrecen placer espiritual con economía de gestos y actitudes, apoyándose en detalles y en el universo de referentes del propio público. La puesta en escena de Ernesto Ruenes, en infinitos matices a los que se une el visionaje del video (dibujo animado) del español Ignasi Giró, integra al accionar de los titiriteros.

Mundo visual, concepción acabada. Arte del silencio en una puesta de excepción.

Azucena Placencia



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

■ «¿Quién mató al Comendador?»

No sin razón, hemos querido ver en *Fuenteovejuna*, obra del muy ilustre Lope Félix de Vega Carpio, un *gestus* revolucionario que celebre la rebelión popular contra los excesos del tirano. Sin embargo, la verdadera intención del texto parece quedar lejos de los espejismos neorrománticos de la cultura de masas. El bardo español del Siglo de Oro cantó los idilios y las bellezas pastoriles, defendió los principios monárquicos a la vez que atacaba a una nobleza corruptible, detentadora del poder intermedio de los funcionarios. La traición y las inmoralidades de los comendadores, autoridades político-militares, funcionaron para ponderar el mantenimiento del *status quo* y halagar al populacho, cuya hidalguía y patriotismo debió fascinar en los corrales.

Lo anterior nace de la articulación de los problemas del género (Comedia Nueva o Comedia Española) y los desafíos de la convención, según se utilicen en la representación los códigos provenientes de los siglos XVI y XVII. Pero el contexto y la recepción tendrán la última palabra.

Creo reconocer la huella de estas preocupaciones en la apropiación que Orietta Medina ha hecho del clásico renacentista al frente de la Compañía Hubert de Blanck, de la cual es directora general, ahora como directora artística de un bisoño elenco. Esta versión ofrece otra oportunidad de apreciar la actualización de textos paradigmáticos que habían desaparecido de nuestra escena. Dicha actualización validará una lectura, una convención específica, en realidad, una manera de construir el género, una idea.

En tal aspecto no creo haber encontrado el nervio central, la esencia de la idea artística más allá de lo evidente en la conformación del relato dramático. Algo que escapa al análisis

y a la intuición, me obliga a un ejercicio de búsqueda a través de una puesta en escena que no me agrada. No obstante, pude comprobar la existencia mayoritaria de un público complacido ante el espectáculo, que me obliga a emprender un derrotero analítico desde lo elemental hacia lo desconocido.

La impronta sinestésica de la representación sugiere un ambiente rústico, medio bucólico, medio pueblerino. Telas bastas envuelven el espacio vacío desde arriba, atrás, los laterales, abajo, el vestuario de los personajes, y sustituyendo al proscenio una banda de ramas secas limita el mundo ficticio y el real; un aporte muy inteligente a la imprescindible distancia mitopoética. Junto al resto del diseño integral de la puesta (cascos-máscaras, tocados, coronas, accesorios, luces, maquillaje), la impresión de sequedad y pobreza garantiza la separación de los espacios, de tal suerte que cualquier efecto de ósmosis entre la realidad y el sueño será pura coincidencia.

Una apropiada banda sonora inspira el momento dramático justo cuando ni el montaje ni las actuaciones logran enganchar el tono exacto. Los favores de la intervención musical indican la lógica de la acción, el movimiento y la composición. La distribución de los cuerpos en el escenario incorpora a menudo una aburrida simetría, a pesar de que goza de limpieza. Por el contrario, a ratos la composición sorprende con atisbos de ingenio, sutilezas cercanas a la poesía. Son instantes de gracia y donaire que contrastan con una triangulación repetitiva, aún en los cuadros de masas, como para preguntarse si el sentido del espectáculo descansa en una suerte de caprichosa regla de tres: las tres líneas argumentales, el triángulo amoroso,



la tríada en la ubicación espacial, el trío de jornadas (ausentes en la versión pero presentes en la fábula y en la necesidad de intermedio), la síntesis espectacular de situaciones triples y lugares en paralelo. La versión dramaturgica reduce extensiones y sustituye vocablos arcaicos, fundamentalmente.

El montaje crece en las escenas de multitudes no sólo por el canto y el baile, sino porque se perciben menos las costuras y están animadas de mayor empeño y aliento. Recuérdese el recibimiento al victorioso Fernán Gómez de Guzmán convertido en un contrastante velorio. Otras soluciones no cumplen las expectativas. Eso ocurre durante el ajusticiamiento del Comendador, tras el prometedor avance de grupos de mujeres y de hombres.

A contrapelo de la convención, el muy joven elenco no consigue verse cómodo dentro de la declamación a la cual se lo ha atado. El «decir» del ver-

so quiere disfrutar de la recitación, desafía la veracidad e incluso la verosimilitud clásica propia del original. El trasfondo humano de los caracteres, su natural comportamiento, se verán obstaculizados al ser muchos de los actores incapaces de asumir la norma. La impostación se generaliza y las falsedades le impiden a la imaginación entrar al juego de los matices, los detalles y las emociones.

No por ello faltan vigor histriónico, desempeños felices. El coro del pueblo, que admitió la agradable presencia de niños, funciona lógica y plásticamente. Los personajes del Comendador, Pascuala y Laurencia se destacan sobre un reparto que dobla actores y triplica actrices.

La figura femenina, predominante en la concepción escénica, conduce los temas del amor, el honor, la venganza, acentuando la debilidad del sexo fuerte. La valentía de Frondoso, por ejemplo, perdió relevancia mientras creció el temperamento de la reina Isabel de Castilla. Al muy poco simpático Mengo lo incorporan actrices dándole la correspondiente feminidad al tradicional gracioso de la Comedia Española. El feminismo de la puesta de Orietta Medina le otorga un nuevo color a los postulados del mismo Lope de Vega, quien hizo prevalecer los encantos y el protagónico de la dama.

Fuenteovejuna, obra modélica de un género que mezcló el heroísmo elegíaco de la tragedia y la irónica procaicidad de la comedia, le permite a la Compañía Hubert de Blanck administrar una idea de la justicia del pueblo mancillado en el decoro de sus mujeres. La muerte del Comendador, núcleo argumental, apunta hacia la autoría de la venganza, la estructura de gobierno y la imagen recurrente de la mujer. El uso de símbolos, bastante ambiguos por cierto, delata que hay algo tras la simple anécdota conocida, un algo que supera la aparente puerilidad.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

La intención conservadora del texto no deja lugar a duda. Al Comendador lo mata el pueblo con la anuencia de la máxima autoridad que vio en la muerte la erradicación de su enemigo. Son los Reyes Católicos quienes legitiman, casi oficializan, el acto de sangre y, por ende, asumen la responsabilidad de semejantes acciones. Debajo yacen los impulsos humanos, la pasión, el instinto, la irracionalidad.

El impulso erótico, desmedido y sádico, encuentra en el poderoso una alianza tiránica. La respuesta mecánica

no se hace esperar: el miedo atroz, el temor, el pánico compulsivo que, al apoderarse del inconsciente colectivo, inmoviliza y denigra. ¿Qué otra razón justificaría el nombre del pueblo: remanso de corderos? La honra de los que nacieron sin honor, la dignidad de los desclasados aparece como un *deus ex machina* que trae el último estandarte de la humanidad—la vergüenza—, aunque nada más sea para disimular con el guiño tragicómico de un *happy end*.

Habey Hechavarría Prado



■ De Ciego de Ávila a Centro Habana: asciende la serpiente

Aclaración necesaria

Soy muy poco proclive a estudiar las notas al programa antes del análisis del espectáculo, no me gusta ceñirme a una idea escrita, la mayoría de las veces, cuando domina la intención sobre el resultado. No obstante siempre leo los créditos y otras informaciones que no sean pormenores del proceso, argumentos o sinopsis. Por eso ahora, que ya he degustado el espectáculo compuesto por las obras *Ouroboros* y *El ascenso*, reconozco algunas diferencias entre mi apreciación y las notas presentadas al público de Ciego de Ávila. Quizá influya en este caso el hecho de sentirme cerca de la evolución lograda por las obras desde su puesta en escena en el Teatro Principal de Ciego de Ávila, los días 20, 21 y 22 de febrero de 2004, hasta su presentación a la crítica, en el salón de ensayo de la Compañía Rosario Cárdenas de Danza Combinatoria, en Centro Habana, los días 19 y 23 de marzo del mismo año.

El espectáculo

Ouroboros tiene una duración aproximada de cuarenta y cinco minutos y *El Ascenso*, de veinte. Con un pequeño intermedio, el público asiste a un espectáculo de más de una hora formado por dos obras que, dentro del infinito universo de la danza contemporánea, van desde el extremo del teatro extraverbal hasta el puramente danzario. En *Ouroboros*, los intérpretes (Rosario Cárdenas, Jakeline Valladares, Jorge Luis Montano) representan tres personajes muy bien definidos. En *El ascenso* no podemos reconocer en ninguno de los tres bailarines (Ángel Zaldívar, Jakeline Valladares, Jorge Luis Montano) un protagonismo que lo

diferencie del otro. Obras tan distintas en su forma, están íntimamente vinculadas por el tema; es precisamente en esta validez donde reside la unidad del espectáculo. En ambas asistimos a la agonía del hombre por mejorar y superarse, en su pugna con obstáculos internos o externos.

Ouroboros

A partir de una idea de Alberto Pedro, Rosario Cárdenas se aprovecha del mito de la serpiente que se muerde la cola para darnos la imagen del círculo como espacio que puede ser frontera o espiral que limita a todos y a uno mismo. El diseño de luces de Carlos Repilado contribuye de manera eficaz a reforzar este presupuesto.

Con una estructura tradicional, la coreógrafa Rosario Cárdenas parece no querer arriesgarse y apuesta, sin la palabra, por lo más probado de la dramaturgia teatral. Cuando abre el telón presenciamos un cuerpo fraccionado, piernas por un lado y torso sin brazos por otro, que, con su asombrosa salida ya nos predispone a algún desgarramiento. Continúa la obra con la entrada, uno a uno, desde lugares diversos —incluido el lunetario—, de cada personaje, nos lo presenta para mostrarnos su individualidad y la particularidad del conflicto espacial, que si todavía abarca todo el entorno, ya después las flores que orientará en su próxima entrada el personaje principal, se encargarán de delimitar. Así continúa la obra, concatenando cada acción, desarrollando cada mordedura de la cola de esta serpiente que no deja detalles sueltos, aunque...

Lo simbólico, tan propio del lenguaje danzario, aquí está cuidado para no caer en exageraciones que puedan desvirtuar el discurso. El humo del

cigarrillo trasmuta a humo de incienso, las flores rojas cambian por amarillas, las sogas atan y golpean. No voy a detenerme en el posible significado de cada símbolo, esto eliminaría la polisemia tan necesaria para este tipo de obras. No obstante quiero referirme a las maletas y es que cada personaje siempre porta una. Independientemente del uso escénico cabal de este elemento, no debemos olvidar que en la cotidianidad no sólo usamos las maletas para viajar, sino también para guardar, y este valor se refuerza en la obra. Advertir sólo la perspectiva del viaje limita la aprehensión de los posibles pareceres dramáticos. Por eso quise referirme al símbolo maleta, aunque...

Esta es una pieza teatral no escrita, interpretada por bailarines con formación académica. Se utilizan los recursos que la irrupción de la danza contemporánea aportó al teatro y viceversa, los recursos que la irrupción del teatro contemporáneo aportó a la danza. El movimiento abarca tanto la técnica clásica como la moderna y los gestos más cotidianos. No hay alarde de virtuosismo porque el discurso de la obra no lo requiere. Se precisa una interpretación comedida, las caídas, las *pirouettes*, las contracciones, los saltos, los abrazos, las caminatas... están, simplemente, porque son necesarios, nada más. El nivel de interpretación es muy parejo, se evidencia un gran trabajo con la interioridad y las diferencias de cada personaje.

La obra culmina cuando la serpiente se comió a sí misma para emerger en un anillo superior. Después que dos cuerpos se regodearon en ataduras, otra flor se anuncia portada por la ausente que llega desnuda. Desprovista de todo lo externo que pueda mancillarla, la flor y la belleza estre-

mecen e invitan a ser uno mismo. Anudándose los tres con las ropas que desgarraron luego de cerrarse nuevamente el círculo, quedan así renacidos por la rosa roja, por su esencia, por su pureza, fusionados en esta espiral libre de afeites y liviandades, aunque...

El ascenso

Abre el telón y los tres bailarines están unidos, buscando diferentes niveles en la vertical, pasan del estatismo a un movimiento sinuoso que, ya desde el principio nos anuncia una mayor complejidad. Por la simpleza del vestuario –soporte para los varones y leotard para la muchacha– nos percatamos de que requieren de nosotros la concentración en el gesto y en las formas plásticas producidas por la interacción de los bailarines. Es notoria la búsqueda y la obtención de imágenes visualmente muy atractivas, llegando casi a la escultura en movimiento o performativa, aunque...

En esta obra el conflicto se establece por la oposición de la fuerza de gravedad a los deseos cinéticos de ascender en la consecución de algún objetivo que está situado en las alturas. Quizá el anhelo sea el Sol, que con su alta luz y su lejano calor puede repercutir incluso en nuestra espiritualidad, o quizá el anhelo sea la Luna con su frialdad enamorada. Hasta ahí la fábula si lo fuera y es que lo menos importante es detenernos a meditar en lo que nos quieren decir; sin embargo debe estar claro que es un ascenso hacia adentro de nosotros mismos, un ascenso que no pretende transformarnos, sino encontrarnos. Aquí no se niega la comunicación, pero se trata de sentir, sentir la angustia, sentir el esfuerzo, el virtuosismo del movimiento. Escaleras, muros, vallas, quicios, trampolines, todo

eso y más llegan a ser los cuerpos en su afán por ascender. En esta lucha los humanos, que son tres –realmente eres tú y soy yo para ser él o ella–, sufrimos, lloramos, reímos, jugamos, bailamos. Por eso los diferentes estados de ánimo expresados en la multiplicidad de acrobacias, en las cargadas, en los saltos, en la circulación energética, *contact improvisation* y *eutonía* incluidos, aunque...

Para lograr la comunicación era sustancial que los bailarines abrigaran la música de Elani Karaindroi y Gabriel Yared editada por Adrián Torres, abrigar la música para que los movimientos entraran en tiempo, para hacer aparecer la movilidad desde adentro y entonces transmitir las vibraciones corporales. En esta obra todo tiene que fluir, las interpretaciones tienen que brotar de la armonía entre el mundo interior y las difíciles acciones físicas. Era vital que se despojaran de las preocupaciones técnicas y esto lo resolvieron al fin, el 23 de marzo en Centro Habana, cuando los tres cuerpos unidos, altos, que alcanzan su Sol o su Luna, lograron conmovirme.

Aunque...

De Ciego de Ávila a Centro Habana no siempre fue así. El *Ouroboros* del Teatro Principal insistía en un fin ajustado a lo escrito en las notas al programa, pero totalmente inadecuado para el desarrollo de la obra. Al crear los personajes el autor sabe que ellos adquieren vida propia, no podemos imponerles un final que no sea consecuente con su destino. Por eso el desenlace de *Ouroboros* no lograba cerrar las ideas enunciadas, el desnudo total

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



masculino confundía, los elementos simbólicos aparecidos después del clímax se malograban... Poco a poco lograron el final adecuado, llamémosle, redondo.

El ascenso padecía la falta de interiorización por parte de los intérpretes masculinos, resbalones, dificultades con la fluidez de la energía en las figuras plásticas y detalles coreográficos que fueron limpiándose en las sucesivas puestas. Poco a poco lograron subir.

El público de Ciego de Ávila y el de Centro Habana

Fui a Ciego de Ávila porque después de cada representación en el Teatro Principal de esa ciudad, Rosario Cárdenas tenía interés en propiciar un debate con el público. Eso me permitía calibrar el estado de la danza contemporánea en una zona urbanizada del interior del país. Para los estudiantes, profesionales, artistas y obreros, campesinos del público, el espectáculo fue una revelación. Sencillamente era la primera vez que se enfrentaban a una función de este tipo. Fue triste constatar el nivel de desinformación y desconocimiento que sobre danza

contemporánea existe en Ciego de Ávila. Algunos creían recordar funciones del año 1997. Otros mezclaban una compañía danzaria con otra. La mayoría asistía al descubrimiento. ¿Será así en el resto del país? No, sé que otras zonas privilegiadas tienen acceso a esta manifestación artística. ¿La mayoría? Más de cuarenta años de danza contemporánea en Cuba y no hemos llegado a todas las provincias, no digo rincones apartados, montañas o selvas inhóspitas, digo cabeceras provinciales. Era patético observar los rostros asombrados ante la maravilla. Apenaba escuchar las súplicas de atención ante lo divino revelado. ¿Qué ha pasado? ¿Qué pasa? Por otra parte nos alegraba el hecho de que la danza contemporánea, a pesar de estos tiempos, no ha perdido su vasta capacidad de comunicación y éxtasis: pero «hay que salvarla».

Si el público de Ciego de Ávila era prácticamente virgen, el de Centro Habana era especializado. Críticos de teatro y de danza, junto a estudiantes de Teatología del ISA, compartíamos la recepción. Aquí todos sabían de la propuesta artística, algunos incluso habían disfrutado del estreno de *Ouroboros* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Las discusiones, por lo tanto, versaron sobre elementos más técnicos. Pero se hizo patente la necesidad de profundizar teóricamente en la convergencia entre la danza y el teatro y entre la danza contemporánea y el ballet clásico. Se hizo patente la necesidad de abandonar la improvisación y la retórica para movilizar el intelecto. Es imprescindible acabar de entender qué es danza contemporánea, es imprescindible una manera «contemporánea» de enfrentar este suceso artístico que también es capaz de movilizar serpientes que ascienden, como se demostró en Ciego de Ávila.



Otras aclaraciones

Me percaté de que soy el cronista de la parte del proceso creativo comenzada el 20 de febrero de 2004 en Ciego de Ávila y concluida (¿concluido?) el 23 de marzo del mismo año en Centro Habana. Pero este grato carácter no menoscaba la desagradecida función crítica.

Por los créditos apuntados en las notas al programa supe que este grupo-proyecto de danza contemporánea había cambiado de nombre, de Compañía Danza Combinatoria de Rosario Cárdenas a Compañía Rosario Cárdenas de Danza Combinatoria. El cambio obedece a la consecución de los presupuestos del grupo. Si cuando se fundara hace catorce años la combinatoria era una pauta, hoy es un estilo consumado. Sirva como demostración este espectáculo.

Aclaro además que «hay que salvar la danza contemporánea en Cuba» no es una frase vacía; es, sobre todo, la exaltación a perseverar por ella, responsablemente.

Vladimir Peraza Daumont

■ Un libro necesario

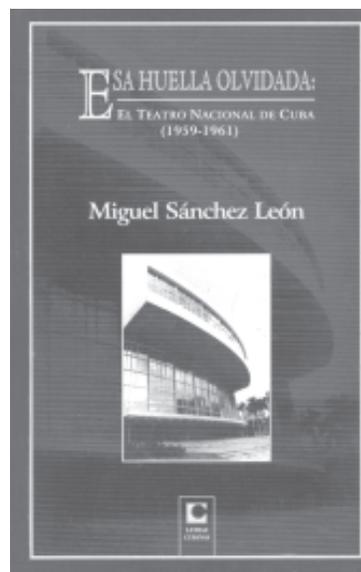
Esa huella olvidada: el Teatro Nacional de Cuba (1959-1961), publicado en 2001 por la Editorial Letras Cubanas, es una deuda saldada por el licenciado Miguel Sánchez León a un proceso de fundación cultural cuya importancia no había sido realmente reconocida, tal vez porque los que participaron en todo aquello viven aún inmersos en esa vorágine que representa una revolución de tal magnitud como la que se inició en Cuba en 1959, y que hoy, tras medio siglo de existencia, enarbola la cultura como uno de los aspectos verdaderamente emancipadores. Además, el hecho de la continuidad de la intensa labor cultural no ha permitido mirar con gran detenimiento hacia atrás, para poder salvar lo que ya se constituye en historia de un proceso inacabado, no sólo beneficioso a la Historia como ciencia, sino a la proyección cultural de hoy que podría ampliar su referente con el conocimiento de cada uno de los proyectos iniciales.

El autor ha conjugado aquí todas las cualidades de sus oficios: la paciencia de un historiador que tiene que recorrer el largo camino para reconstruir hechos ya muchas veces olvidados o confundidos; la sensibilidad de un poeta que sabe apreciar el valor del trabajo realizado en pos de la cultura y del mejoramiento humano, no siempre esto de forma tangible, apreciación que sólo puede hacerse interpretando las quejas y clamores, más que por la revisión de fríos informes de una época; y capacidad y técnica de integración del sociólogo para interpretar las vivencias y el entramado social de una época que recién comenzaba a variar toda una manera de vivir y de pensar.

La Revolución como una explosión nuclear comenzaba los primeros golpes demolidores a la situación cultural heredada de la sociedad cubana de los cincuenta, y a la vez dibujaba las nuevas concepciones, practicaba una nueva manera de hacer, y finalmente elaboraba y ponía en marcha nuevas manifestaciones culturales que luego permitirían a la nación cubana asumirse a sí misma, afirmando su diferencia.

En casi cuatrocientas páginas Miguel Sánchez León ha despejado, en lo que él llama «la zona del silencio», hechos y figuras; y sobre todo las apreciaciones culturales, ideológicas y de creencias en general de una importante etapa de la cultura cubana, que tanto por el significado como por sus protagonistas, la juventud nacida en esta Revolución, y ya con una tercera generación, debe de conocer: He ahí su primer mérito como historiador y como sociólogo. Si a ello le sumamos su propia distribución, bien lejana a los capítulos tradicionales de un libro de historia, y su acierto en la introducción de las encuestas y entrevistas de las figuras la realidad de forma amena, le ha añadido un nuevo valor a la obra: su fácil lectura.

Como indica su título, el libro nos remite a los orígenes de un proyecto cultural iniciado a la par y como parte de la época convulsa que trasmataba toda la sociedad cubana, que gracias a ello podía lograr la «incorporación del pueblo a la creación cultural sin dogmas», así como «al disfrute de la cultura como otro de los bienes terrenales del hombre». De esos años el autor devela, combinando métodos diferentes, lo esencial del momento: cómo la Revolución cubana se adelanta a cambios



impostergables de la cultura en general, al «revolucionar en su repercusión artística, social, política y humana» sin tener todavía una institucionalización y una política definida de cómo llevar adelante el cambio en la mentalidad del hombre revolucionario.

En tanto esta obra es un aporte a la historia del movimiento escénico cubano, me gustaría comenzar este breve comentario haciendo alusión al contexto histórico del movimiento teatral que antecedió a la puesta en marcha del Teatro Nacional como «agente institucional de las aspiraciones creadoras de las artes escénicas» dentro del proyecto cultural revolucionario.

Históricamente hablando, el Teatro Nacional, como construcción y como símbolo del desarrollo cultural de una época, data de la década del cincuenta, etapa que cerró, de alguna manera, el proceso de reformas que vivió Cuba alentado por el espíritu de los constitucionalistas del cuarenta; y a la vez, antesala de la Revolución. En un contexto más general, esa década representa un momento de vigor económico para el mundo y para Cuba, sobre todo en cuanto al desarrollo del capitalismo, y muy especialmente en su capital, que desde una

posición bien privilegiada exhibió la mayor dinámica económica.

Según las apreciaciones de los arquitectos, un espíritu de avanzada se apreció en esos momentos en la urbe capitalina, sobre todo en la ampliación de la ciudad, en la mejoría de las comunicaciones al oeste, con la terminación en 1953 y 1959 respectivamente, de dos túneles bajo el río Almendares y la construcción del túnel bajo la bahía, el surgimiento de nuevos barrios residenciales en Marianao y Nuevo Vedado, y la reconstrucción de las principales calles habaneras tales como Línea, San Rafael, Neptuno, Galiano, Belascoaín, Monte, Zapata, Sol, Cuba, Monserrate, Consulado y 10 de Octubre. El hecho de que el presupuesto de obras inscritas en el Colegio de Arquitectos, en 1955, llegara a ser de cincuenta y cinco millones de pesos evidencia la movilidad que este sector alcanzó en esta década.

Entre las numerosas construcciones fomentadas por el estado en esa época como oficinas, escuelas y hospitales, aparecen otras de mayor impacto social como fueron el Palacio de los Deportes, el Teatro Nacional y la Plaza Cívica con todo su conjunto constructivo, sin que ello significase beneficio social inmediato para la gran mayoría de la población.

Dicen los estudiosos que La Habana de estos años alcanzó un aire más internacional, y que en gran medida contribuyó a esto la ampliación de los escenarios artísticos junto a otras fundaciones culturales. Paradójicamente, mientras, por una parte, se convertía la ciudad en el paraíso de la rumbera, la maraca y el ron, básicamente en sitio de atracción para los turistas, por otra se abogaba, a través de instituciones de distinto signo político, por el desarrollo de un ambiente cultural auténtico, lejano de los propósitos simplemente mercantiles.

En este espacio de despegue económico y social se colocaron las primeras

piedras del Teatro Nacional, abriéndose paso al proceso mismo de la obra, que como casi siempre sacaba a la luz todos los mecanismos que servían de puente entre la promesa hecha como parte de la campaña política y el manejo turbio de los fondos por parte de los políticos. El autor, bajo el título de «El Edificio», organiza bien la información periodística que develaba el recelo de la opinión pública acerca de los mecanismos institucionales, y sobre todo del sistema de contratos que se movía detrás del proyecto y, sin hacer ningún derroche adoctrinador, ejemplifica muy bien el peculado de la época batistiana.

«Creación y organización», otro de los aspectos indexados en el libro, articula bien los primeros intentos y preocupaciones propiamente culturales de la Revolución triunfante con los verdaderos promotores de esos momentos, y queda así para la historia ya que muchos de esos escritos se han perdido, no tanto por los cambios sucesivos sino porque no existió ninguna preocupación de conservar los testimonios de aquellos, por cierto, no sólo en el campo cultural, tampoco esto se hizo con otras tareas que la revolución comenzó y desarrolló, a las cuales se le ponía empeño y fervor, pero no se calculó, ni se pensó la necesidad de su valoración en un futuro que parecía muy lejano.

En la parte denominada «Artes Dramáticas» el autor nos brinda, de manera muy concreta, la información sobre la producción de espectáculos en la que expone el marcado interés que tenían tanto hombres como instituciones por desarrollar un teatro comprometido con la nueva sociedad cubana en plena revolución. Las grandes polémicas políticas e ideológicas quedaron en este capítulo como telón de fondo, manteniéndose entonces como aspecto donde profundizar por otros especialistas.

Sin restar importancia e interés a otros temas tratados por el autor, qui-

siera finalizar comentando de muy especial manera, dos de los trabajos que me parecen más logrados y que están relacionados con la obra de dos grandes figuras de la cultura cubana de estos años en Revolución. Se trata de todo lo recogido y explicado por Miguel Sánchez León acerca del acontecer de Argeliers León en los estudios del folclor en el Teatro Nacional de Cuba, y la labor de Ramiro Guerra en el departamento de Danza. Aunque, por supuesto, hay otros protagonistas en el quehacer cultural, estas dos figuras resumen, en campos muy concretos, la realidad de cómo se llevaba adelante la política cultural de la Revolución, realidad entendida no simplemente en el plano material, en el de recursos técnicos y humanos, sino además en cuanto a ideas y creencias propias de un país mezclado étnicamente, con grandes prejuicios sociales y morales, y de un desarrollo cultural bien determinado por la clase social en el poder durante más de cincuenta años.

Cuestiones esenciales como la idea de borrar el privilegio capitalino, la creación de nuevas obras con un sello verdaderamente revolucionario en técnicas y concepción de la función social del arte, expresadas directa o indirectamente por los hacedores de este gran esfuerzo de cambio estructural, le conceden a esta información una valía inapreciable para estudios e investigadores desde cualquier ángulo: historia, historia del arte y de la cultura cubana.

Por último, la cronología y la apoyatura documental del libro cierran este trabajo de investigación que constituye una obra pionera del encargo de indagación y búsqueda requerido para completar la historia de la obra cultural de la Revolución y de las artes escénicas de manera especial. De ahí que, en tanto investigación primera, podrá ser superada por otras, pero no ignorada.

Leonor Amaro Cano

EVENTOS

Trompoloco 2003

A muchos nos alegró la infancia un payaso cándido y tierno nombrado Trompoloco. Así bautizó el excelente actor Erdwin Fernández a una criatura que, a la vuelta de los años, ha devenido paradigma de esta manifestación. Trompoloco es también el nombre del Festival Nacional de Payasos cuya séptima edición convocó a reunirse, en la marinera ciudad de Cienfuegos, a artistas de toda la Isla.

El singular Teatro Tomás Terry, la sala Guanaroca, así como barrios, plazas y municipios fueron los sitios de encuentro entre los creadores y un público entusiasta y numeroso. En esta ocasión el festival dio los primeros pasos en aras de vertebrar, paralelamente a la muestra, un incipiente pero imprescindible evento teórico. Sobresalieron el conversatorio sobre el arte del payaso que tuvo como anfitriona a Nilda Collado —compañera de faenas y esencias de Erdwin Fernández— y el taller de actuación impartido por Maritza Acosta.

Entre las propuestas lo más destacable corrió a cargo de la tropa de Papalote. La agrupación matancera que comanda René Fernández protagonizó, con *Los payasos disparatados y rayados*, al acontecimiento más importante del Trompoloco 2003. El texto, del propio Fernández, es un divertimento ágil e ingenioso que reparte el protagonismo entre tres intérpretes: Sarahí de Armas, Herlys Sanabria y Arneldy Cejas. Ellos combinan versatilidad y encanto para, con ritmo y simpatía, llevar adelante sus respectivos roles. René Fernández trenza mañas y sensibilidad para concebir un espectáculo limpio, con bien repartidas dosis de fantasía y, por sobre todas las cosas, capaz de movilizar al espectador.

Los miembros de My Clown, anfitriones del evento, propusieron un montaje ambicioso. *Cuatro clowns en una bolsa*, título del mis-

mo, utiliza textos de Molière, Lope de Vega, Tirso de Molina y Nicolás Dorr. Hilvanada de un modo coherente y dinámico, la invitación del colectivo cienfueguero da muestras de las habilidades acrobáticas y el dominio de varias técnicas y rutina propia del arte de los payasos que posee el elenco. Sin embargo, por momentos el ritmo decae y la extensión del espectáculo se hace notar. No obstante, *Cuatro clowns...* es un título representativo de la labor de un grupo que se esfuerza y, pese a los escasos referentes y fuentes, batalla por llevar adelante su oficio. Con un nivel actoral aceptable, una recepción inmediata y ocasionales chispazos de buena calidad, acaba por ser una propuesta no sólo digna sino también necesaria.

En el orden individual merece mencionarse al payaso Reguilete. Este joven intérprete posee buena voz, envidiable energía, gracia natural e hizo una excelente selección. Él nos acercó una dinámica versión del conocido cuento «La caperucita roja», contando ahora de modo intenso e interactivo. Siguiendo pautas trazadas por creadores como Gianni Rodari, Reguilete logró la participación activa del auditorio, incluyó bien colocadas «morcillas» y regaló un buen momento en el que se mezclaron la creatividad, el carisma y la memoria.

En sentido general la organización de un evento que convoque a los payasos cubanos es un innegable acierto. Ahora bien, entre nosotros, ese no es un campo fértil y por tanto la cosecha que recogemos suele ser magra y escasa. Ojalá que en un futuro próximo un mayor número de creadores de experiencia y calidad se decidan a participar en el Trompoloco. Eso ayudaría no sólo a paliar los contrastes, sino también a equilibrar las visibles disparidades que en el orden interpretativo el evento evidencia. Atraer a quienes en el circo desarrollan el noble oficio de hacer reír a base de ocurrencias y astracanadas debe ser otra de las metas futuras.

Los organizadores deberán hacer énfasis en el evento teórico, tan-

to para diversificarlo como para elevar su calidad. El Trompoloco ya tiene garantizado un público, posee una utilidad social incuestionable y va deviniendo incluso una necesidad; por tanto ya es hora de apuntar a lo alto para que en un futuro cercano pueda medirse, de tú a tú, con otros festivales y eventos del arte escénico. (Osvaldo Cano)

Quinto Concurso de Teatro Familia Robreño en Sancti Spiritus

El Quinto Concurso de Teatro Familia Robreño se convocó en la Villa de Sancti Spiritus del 14 al 18 de enero de 2004, auspiciado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para distinguir las mejores producciones teatrales realizadas por los artistas de la provincia durante 2003. Una muestra significativa de la creatividad de los teatreros de la región se exhibía en el Teatro Principal y otros espacios.

En la escena dirigida a los niños se presentó el título *Pelusín frutero*, de Dora Alonso, pieza que la autora ha calificado como «juguete cómico», en puesta para el retablo de titeres de Pedro A. Venegas para el colectivo Teatro Guiñol Paquelé. Una vez más el Pelusín iluminaba el rostro de los espectadores de todas las edades, esta vez de la mano de la titiritera Ana Betancourt, joven talento que continúa la trayectoria de las grandes del titerismo nacional que han dado vida al Peluso Patatuso. Y tras el retablo, con Ana, Gloria M. Hernández interpretando el personaje de la Vieja Llorona. Ambas animadoras dejando huella de lo que en el teatro de titeres puede lograrse con eficacia interpretativa, traducida en una superior entrega de la calidad y cantidad de energía insuflada a sus respectivos titeres. Un trabajo de alto nivel expresivo y riguroso dominio técnico. Para Ana y Gloria el premio de mejor actuación femenina de teatro para niños. El premio de mejor actuación masculina en teatro para ni-

ños le fue conferido al joven intérprete Yoandry Naranjo por *Soñar...* Siempre soñar, collage escénico dirigido por José Meneses para Teatro Garabato.

El Pelusín y su abuela Pirulina, al igual que los restantes personajes fueron recreados a imagen y semejanza de los iconos que dejaron en la memoria del teatro cubano el maestro Pepe Camejo, por el novísimo Luis Mi Gerabelt. De sus manos emergieron los cuerpos que anticipaban, aun fuera del retablo, la vital «verdad escénica». A Gerabelt el jurado le confería el premio al mejor diseño de títeres, mientras que el director Pedro A. Venegas obtenía por *Pelusín frutero* el premio a la mejor puesta en escena de teatro para niños. El premio mejor diseño lo recibiría *Nico Sotolongo* por la escenografía de *Soñar... Siempre soñar*.

En el rubro de teatro dramático se presentaron dos títulos de Virgilio Piñera. *El trac*, dirigida por Laudel de Jesús para el colectivo Teatro Sombras y *Estudio en blanco y negro*, en la visión escénica de José M. Valdivia (Corojo), director de Teatro del Encuentro. Esta última marcaría el momento más alto entre las obras en concurso y las cotas emulativas que los teatreros de la ciudad del Espíritu Santo pudieran alcanzar. Para Corojo el premio de mejor puesta en escena de teatro dramático. Trabajo defendido, además, por intérpretes que como el joven Lázaro Reyes, en el papel del Novio y Jorge Luis Echemendía, en el de Hombre 1, obtendrían (compartido) el premio de mejor actuación masculina en teatro dramático, junto a la también premiada Dayana Manso en el rol de Hombre 2. El premio de mejor música fue declarado desierto.

La programación contó, además, con el título *Titiripantomagia*, trabajo unipersonal de Hugo Hernández para su Baúl Mágico y la puesta en escena de Manuel A. García Alonso sobre la obra de Ricardo Muñoz *El bosque*, para el grupo Teatro de la Caridad.

Otras instituciones como la UNEAC Provincial y la AHS se su-

maron a la premiación del concurso que contó en la clausura y la noche de premiaciones con la puesta en retablo de títeres y actores de *La caja de los juguetes*, ballet de Claude Debussy del matancero Teatro de Las Estaciones, regido desde la animación de las figuras por un equipo de excelencias que ha sostenido las maravillas de un deslumbrado retablo ante los impresionantes diseños de Zenén Calero. Fara Madrigal, Migdalia Seguí, Freddy Maragoto y el propio director del colectivo, Rubén Darío Salazar, muestran una vez más el superior rango cualitativo que revela al Teatro de Las Estaciones como uno de las más creativas agrupaciones teatrales del país. Armando Morales del Teatro Nacional de Guíñol ofrecería, una vez más, *La república del caballo muerto*, del argentino Roberto Espina.

El jurado, presidido por el propio Morales, junto a Fernando Valdivia y Antonio Rodríguez Salvador, argumentaron en el Acta de Premiación que «en todas las puestas en escena de este V Concurso Familia Robreño, existen aspectos de la dirección escénica, actuación y diseños posibles de ser revisados y superados. Para el otorgamiento de los premios se alcanzó un consenso de unanimidad, sin que ello excluyera arduos debates y criterios, en ocasiones contrapuestos de acuerdo con particulares y fundamentales puntos de vista».

El Presidente del Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Juan Carlos González, entregó el premio especial de la institución al titiritero Armando Morales «por su aporte incondicional al teatro espirituario» y anunciaba, en las palabras de clausura, la próxima convocatoria que se extenderá desde Sancti Spiritus a las producciones teatrales de las provincias de Villa Clara, Cienfuegos y Ciego de Ávila.

Un festival de veinte Mejunjes

La mezcla irreverente de estéticas teatrales parece ser también parte esencial de ese curioso bre-

baje que, día por día, ofrece Ramón Silverio a quienes lo visitan en Santa Clara, ciudad a la cual ha regalado, a lo largo de veinte años incansables, la posibilidad de una vida singularísima, probablemente irrepetible en otros lugares de la Isla. Tal es la intensidad de cuanto ocurre en ese espacio que no es sólo cultural y que él dirige, bajo el nombre mismo de El Mejunje, desde que el humorista Pible lo denominara así, en aquellos días de incomprendiones, encuentros provechosos y lucha constante por perdurar que han caracterizado la trayectoria de esta aventura que se prolongó con la XII edición del Festival Nacional de Pequeño Formato. Como es ya tradición, la cita atrajo a colectivos noveles y ya consagrados, en una competencia donde sigue sintiéndose la solidaridad entre los participantes que otros eventos no alcanzan a gozar. Y es que competir en El Mejunje (o en la sala del Guíñol de la ciudad, también sede), acerca a unos y otros, en franco manejo de diálogos centrados en la actividad teatral que un público respetuoso hace siempre también suyo. Esta duodécima edición fue festejo y polémica, multiplicidad y homenaje, donde el teatro para adultos y el dedicado al público infantil volvieron a cruzar sus coordenadas.

Los niños fueron, también ahora, los verdaderos privilegiados de la cita, en tanto los montajes que se presentaron para ellos conformaron el plato fuerte de estos días que se extendieron del 22 al 30 de enero. Puestas como *Boribón, historia de un osito de peluche* y *Si yo te contara*, del colectivo cienfueguero Retablo, *El vendedor de globos*, del habanero Ubú Teatro, o *El mago y el payaso*, dirigido por Armando Morales para el granmense Andante Teatro, manifestaron estadios de crecimiento de esos núcleos en pos de reajustes y nuevas búsquedas. Montajes con valores de una calidad promisoría anuncian pasos futuros en cada una de esas trayectorias, al tiempo que confirman la exigencia de un replanteo en sus trayectorias, así como el abandono de fórmulas retóricas, amaneramientos baldíos y

un afán decorativo innecesario del que aún otros colectivos tendrán que liberarse. Pienso, sobre esto último, en la labor de Arteatro, con su *Cuentos en la noche* y en Alasbuenas, de Holguín, que presentó *Noches en el cafetal*. Espectáculos donde el desempeño actoral, lleno de potencialidades seguras y loables en el montaje de Freddy Núñez Estenoz, se diluía bajo el peso de una dramaturgia insegura, al parecer no tan interesada en narrar la historia como sí en ametrallarla con chistes y digresiones a ratos ajenas a los niños a quienes insistían en dirigirse cuando en verdad el montaje se acerca más al público juvenil, que debilitaban y alargaban el resultado general. Y es que no se puede siempre ser diseñador, dramaturgo, director, en un oficio donde los buenos colaboradores son tan imprescindibles. Algo que, por cierto, vale como consejo para muchos. Junto al trabajo de todos ellos, se rindió tributo a la década de vida y trabajo siempre ascendente del Teatro de las Estaciones, que ofreció una función deslumbrante de *La caja de los juguetes*, ganadora de la mayor cantidad de premios en la muestra. El ballet para muñecos con música de Debussy, sobre la cual Raúl Valdés organizó una ejemplar banda sonora que se ajusta a la perfección a los diseños de Zenén Calero, la precisión del elenco y la dirección de Rubén Darío Salazar; encantó a niños y adultos, que le extendieron, además, el galardón de la popularidad, demostrando que sin palabras, sin juegos baratos ni concesiones de dudoso gusto, un hecho riguroso puede convencer, educar y entretener al más exigente.

Como para que podamos redondear el comentario sobre este segmento, apareció en el Festival una figura debida a la imaginación del espirituano Julio Llanes. Su negro Paquelé, protagonista de un elogiado libro para niños, abrió sitio a dos experiencias que lo toman como pretexto. La primera es el núcleo de titiriteros que adopta su nombre: Paquelé, agrupación que intenta rescatar el arte del retablo en Sancti Spiritus, y que presentó un *Pelusin frutero* hijo, seguramen-

te, del ejemplo mismo que Teatro de las Estaciones está dispersando ya para bien sobre estos colectivos. Ojalá en próximos montajes sigan en pos de una imagen cada vez más propia, individual, en rescate del títere nacional y tantos otros textos importantes. Y la segunda es precisamente una adaptación (revisada después de un primer acercamiento a estos personajes) del propio *Paquelé* escrito por Llanes, proveniente del proyecto Nueva Línea, en la cual la joven manipuladora Yaqui Saíz hace gala de distintas voces y un encanto indudable, aunque necesitará hacer más sólida la dramaturgia, reevaluar sus puntos de conflicto, cuidar la manipulación a veces imprecisa y reconsiderar elementos de la banda sonora en esta entrega cuyo mayor talón de Aquiles radica en la evidente ausencia de elementos titiriteros, teniéndose a ratos la impresión de que esa misma fábula puede llegar al público mediante actores y no figuras, lo cual genera otras preocupaciones acerca del montaje.

La competencia para adultos confirmó la crisis de esta expresión, advertida ya en eventos precedentes. Los espectáculos mostraron, más que garantías de seguridad, valores parciales que eran defendidos por algunos actores y no por la integralidad exacta de sus elementos compositivos. Pálpito, en su labor de extensión al Proyecto Buenaventura, radicado en las lomas del Escambray, mostró *Con ropa de domingo*, el emotivo espectáculo que ganara en este festival durante la pasada edición, estrenando ahora *Pedir la mano*, sobre la comedia breve de Chéjov, trasplantada a una estética rural que le permite a Ariel Bouza alzar un trabajo sencillo donde deslumbran sus ya célebres dotes de comediante —merecedoras de un premio que tal vez se les arrebató—, reelaborando elementos del bufo en función de esta adaptación de Maikel Chávez. Menos feliz resultó la *première* de *Malas pasiones*, de dramaturgia abigarrada y confusa, versificación no siempre afortunada y extensión excesiva, que contras-

tó abruptamente con las otras dos puestas. Es ahora el momento en el que Bouza deberá perfilar con mano delicada las características que diferencien a Pálpito de Buenaventura, para que no parezca una cosa la reproducción mecánica de la otra, afirmándose en los valores singulares de cada empeño.

Junto a esto, Teatro del Estro trajo desde provincia Habana *Lagarto Pisabonito*, de Eugenio Hernández Espinosa, dramaturgo del cual el público mejunjero también disfrutó *Tíbor Galarraga*, pero en dirección de su propio autor para el Teatro Caribeño. El *Lagarto...* que se vio aquí desmonta la estructura del monólogo para darle un aire más espectacular gracias a la música en vivo. Y en *Tíbor...* Wilfredo Candebat defiende con dignidad un tanto monótona los estamentos de un personaje del cual ya sabíamos gracias a *Emelina Cundiamor*, otra pieza del creador de *María Antonia*. Menos resuelta fue *Últimos días de una casa*, también por Teatro del Estro, que insistió en recuperar para las tablas el hermoso texto poético de la Loynaz, reto que han asumido coreógrafos y directores de mayor experiencia con casi idéntico resultado: una mezcla confusa de poesía y declamación altisonante. Habrá que esperar por una mano que, algún día, abra la cancela de esa casa, desde la escena, con mayor seguridad. Y es que un unipersonal es la prueba de fuego que sólo un actor con recursos numerosos puede afrontar, algo a lo cual llegan los grandes intérpretes como resumen de un largo recorrido, y no como el malabar pirotécnico con el cual dar un salto sin red; a riesgo de lo que ya se sabe. De ese salto al vacío estaban más o menos contaminados los espectáculos restantes, carentes de una solidez que excusara, más allá de la buena intención, sus presupuestos, incapaces de ser justificados por el sacrificio de horas de largo trabajo. Al tiempo empleado sobre las tablas parece faltar el complemento de un tiempo en el cual se piensen, y se elaboren desde un concepto

escénico preciso, los cardinales rigurosos que luego darán vida al espectáculo, encarnados en actores que consigan conmovernos y emocionarnos, desde un gesto consciente y no venido de la mera improvisación o las primeras soluciones.

El jurado de teatro para adultos, presidido por Verónica Lynn, concedió el premio de puesta a *Pedir la mano* y *Lagarto Pisabonito*, reconoció la actuación de Candebat y la de María de los Ángeles Agüero en los montajes de Ariel Bouza, dejando desierto, con toda justeza, el premio de diseño. Asimismo instauró un premio al mejor texto dramático, iniciativa estimulante, que recayó en Hernández Espinosa. Mientras, si bien estas decisiones movieron poco al debate, el teatro para niños resultó la zona ardiente, dadas las irregularidades de las calidades reconocidas, sobre todo concediendo galardones *ex-aequo* a propuestas de muy distintos alcances entre sí. De este modo, Lida Nicolaieva y sus colegas reconocieron a un mismo nivel *La caja de los juguetes* y *Cuentos en la noche*; premiaron la actuación in vivo de Maya Fernández del santaclareño Proyecto Dripi y del intérprete masculino de *Noches en el cafetal*; cediendo a Yaqui Saiz el premio de manipulación femenina y a Osmani Pérez igual lauro en la categoría masculina por *Cuentos en la noche*. El premio de banda sonora recayó en Raúl Valdés por *La caja de los juguetes*, cuyo diseñador, para sorpresa general, quedó olvidado ante *Cuentos en la noche* y *Boribón, historia de un osito de peluche*. Varios de estos galardones suscitaron discusiones acaloradas, provocadas en parte por la hipersensibilidad de algunos, pero también por la conciencia crítica de un movimiento que, dada su calidad creciente y la competitividad animada entre titiriteros de recientes generaciones, que no desatienden elementos técnicos en su formación y que conocen cabalmente el trabajo de sus colegas y maestros, puede

alzar opiniones precisas acerca de los logros y defectos de sus compañeros, algunos tan obvios como para sostener los reclamos que aquí fueron expuestos, amén de la atendible exigencia de que los miembros de cada jurado gocen de trayectorias ejemplares que hagan, en orden progresivo, más respetable el carácter del evento y más irrevocables cada uno de sus votos, a ratos ni siquiera argumentados en la rapidez de un acta final. Pálpito, Teatro de las Estaciones y Teatro Caribeño acapararon la mayor parte de los premios colaterales.

El Mejunje celebró, el lunes 26, una jornada de más de veinte horas ininterrumpidas de actividades para llegar a sus dos primeras décadas. Las instituciones sociales y culturales de la ciudad acudieron a rendir homenaje a Ramón Silverio, un hombre sin el cual, sin duda, Santa Clara no sería la misma. En fe de ello el evento de Pequeño Formato mantiene su vida, gracias al desempeño ejemplar de quienes conforman la tropa de Silverio, desde María y Andrés hasta Orlandito, apoyados por el Consejo Provincial y la fidelidad del Guiñol de Santa Clara. La cita, respetada y anhelada como rampa de lanzamiento y confirmación, se debe una nueva edición, y la posibilidad de escoger por sí misma los jurados y quizás a los integrantes, para que la calidad y responsabilidad general sea crecida, algo que merece sobre todo ese público excepcionalmente educado que colmó cada día estos espacios, sin prejuicios, sin tabúes, sin más afán que el de reconocer en el teatro un nuevo sitio que habitar y evaluar con sus aplausos. Que sean, pues, otros veinte los años del Mejunje y una nueva edición de este Festival, los pretextos para el regreso. (Norge Espinosa Mendoza)

Cruzando el tiempo: teatros en Guantánamo

Cuando en febrero de 1996 preparaba mis bártulos para participar en la VI edición de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, lo hacía como si estuviera preparando la entusiasta mochila de un explorador en el campamento Volodia de mi infancia. Metí cubiertos, sá-

banas, colchas, repelentes, fósforos y todo aquello que creía yo podría salvarme en difíciles circunstancias. ¿Salvarme de qué? Me pregunto hoy después que han transcurrido ocho años desde la primera vez que divisé a cierta altura el Valle de Caujerí y el Pan de San Antonio del Sur en el litoral caribeño más desprovisto de nuestra Isla.

Lo que más llamó entonces mi atención fueron los enormes tomates, famosos en Cuba, que cuelgan en esa pausa de la abrupta geografía guantanamera. Inmediatamente llegó la mano del campesino que sinceramente me brindaba su casa, sin preguntarme cuándo me iría, y me servía un plato hondo, de lujosa vajilla, lleno de malanga y plátano.

Hoy, cuando recién me he bajado de las nubes que bordean la carretera de La Farola y todavía tengo en la pupila los adioses de Palma Clara y el sobresalto de las pendientes y curvas de esa maravilla de la ingeniería civil en Cuba, me detengo en la Cruzada que sobre sus propios pasos ha ido sedimentando el grupo de teatristas, cada vez más creciente, que se lanza al público de la cordillera que parte en dos la tierra más oriental de la Isla.

Si durante los primeros años la idea propuesta por el director Miguel Ángel Bonaga en 1991, estaba más marcada por el espíritu aventurero, y una alternativa eficaz ante un panorama teatral que sufría la dura crisis institucional del período especial y la prioridad civil por sostener su supervivencia por encima de todo, desde hace algunos años la Cruzada ha revisado su itinerario y reconsiderado sus presupuestos artísticos.

La celebración del Coloquio Teatro y Comunidad durante la recién concluida XIV edición, a la sombra del islote entre farallones del río Yumurí, donde participó la sociedad cultural de Baracoa, junto a autoridades del municipio, estudiantes de la Escuela de Instructo-

res de Arte, prensa e invitados de la comunidad, da muestras de la conciencia que sus organizadores han proyectado sobre este importante evento. Allí se comprobó, gracias a las estadísticas que cuidadosamente de la Cruzada conserva el actor Emilio Vizcaíno, que durante estas catorce ediciones la Cruzada ha llevado a las montañas doscientos veinte espectáculos, ha visitado un total de doscientas setenta y nueve comunidades y ha trabajado para cerca de cuatrocientos mil espectadores.

Con cerca de una veintena de espectáculos en el repertorio itinerante de esta Cruzada, los teatrístas –provenientes del Guíñol Guantánamo, Polimita, Conjunto Dramático de Guantánamo, el bayamés Andante y el mago Max Henry– ofrecieron durante los treinta y cuatro días de recorrido por los cinco municipios montañosos de esa provincia, centenares de funciones, y visitaron más de doscientas comunidades.

Vísperas de su cumpleaños número quince, la Cruzada mantiene la lozanía y vitalidad de sus inicios. Hoy son más los que cada año se unen a la dura jornada de un día de Cruzada: levantarse con el sol, recoger el campamento, lo que implica colchones, cazuelas gigantes, escenografía, mochilas propias al camión, tomar un camino nada complaciente para las formas humanas, llegar, acomodar nuevamente las pertenencias, buscar un sitio para dormir, preferentemente piso duro y frío, no muy cerca de puertas, buscar agua, en caso de que ese día toque el turno de la cocina, llegar primero, arreglar la leña y luego preparar el breve sitio que nos tocará esa noche, funciones durante el día en la comunidad o en poblados cercanos, esperar el espectáculo central de la noche y volver a la misma rutina, buscando nuevos espectadores al siguiente día.

Durante estos años la Cruzada ha tenido varios invitados, pero pocos son los que han consentido en encontrar en ese ir y venir entre campo y mar, un pedacito en la Isla, una paz en medio de las duras condiciones de vida que impone la Cruzada.

Alguna vez escribí que el movimiento teatral guantanamero esta-

ba en gran medida contenido en la producción artística de la Cruzada. Grupos como el Guíñol Guantánamo, en espera de una sede propia desde hace catorce años, casualmente los años de la Cruzada, o Polimita, también para niños, experimentan una mejor confrontación de sus espectáculos con el público infantil y adulto de las serranías, por ejemplo.

Atentos al devenir de la Cruzada, cada año los pobladores de las lomas guantanameras acogen a los teatreros como la visita más esperada de la comunidad, y al decir esto no exagero. En las comunidades de Yumuri, Palma Clara o Cayo Güin, en Baracoa –por sólo citar estas tres–, la llegada de la Cruzada es el acontecimiento sociocultural más importante durante el año.

Otra vez Palma Clara, como ya una vez la denominé, pone su «palma clara» a disposición de todos nosotros en el último día de la Cruzada por esas tierras. Este lugar recóndito al borde de La Farola, donde aún no se ha instalado un teléfono público, es sin duda para mí el ejemplo más transparente de lo que constituye la organización cultural y social de una comunidad. Consiguiendo estrategias internas de autoconsumo, y refundando acciones culturales ajenas al estereotipo y lo externo que ya nos cansa la vista en los trabajos de cultura comunitaria, Palma Clara sostiene, gracias también al liderato natural de su presidenta Nora, un programa cultural que ocupa un primerísimo lugar en la vida civil de la comunidad. Este año, por ejemplo, los niños nos mostraron en lo que sería el perfecto antiacto, un espectáculo titiritero donde se ponía en evidencia alguna de las principales preocupaciones de los palmaclareños.

Teniendo hoy en sus manos teclados de computadora, programas educativos por televisión, los niños serranos siguen acercándose a la Cruzada con la ingenuidad y perplejidad de siempre. Hoy, sin em-

bargo, ya el títere y el teatro forman parte de su vida, sin pretender imponer esas expresiones como la legitimación del verdadero arte, y dejar a un lado las hondas raíces culturales que alimentan cualquier comunidad.

Es deber en el futuro de la Cruzada hacer más visible ese diálogo entre cultura de la comunidad y teatro, tal como se expresó también en las sesiones del Coloquio Teatro y Comunidad, idea que se repetirá en la próxima edición. Pero la Cruzada no llega a esas poblaciones imponiendo su teatro, sino encontrando en ellas nuevas motivaciones. En esos rostros, surcados por caminos de sol, sequía y tiempo, verá siempre al mejor espectador de su teatro: aquel que sabe mirar y escuchar, el que tiene por costumbre el asombro ante lo desconocido. (Zoila Sablón)

Odiseo en el centro de la Isla

Hace algunas semanas un grupo de críticos, dramaturgas, estudiantes del ISA y público santaclareño asistimos al inicio de lo que desde hace mucho tiempo sostenía el trabajo del Estudio Teatral de Santa Clara, pero que, sin embargo, no se cristalizaba como lo que es hoy: el Centro de Investigación Teatral Odiseo (CITO), con la actriz Roxana Pineda al frente.

Aquellos que conocen la labor de este grupo y los que han leído mi reseña sobre el volumen *Palabras desde el silencio*, saben de lo que hablo.

Si algo ha identificado al Estudio Teatral de Santa Clara, más allá de resultados artísticos, es, sin duda, su obstinada y notable persistencia en investigar, buscar, indagar en su propio trabajo.

La fundación de esta línea de acción dentro del grupo manifiesta ese afán por nuevas formas de comunicación, de demostración y confrontación. Como dijera su directora, CITO es un espacio de intercambio a partir –que es lo más importante a mi juicio y es lo que creo diferencia este tipo de encuentro con tantos que se celebran en el país– de los procesos de creación, no importa cuál sea su génesis, su resultado y su estética.

En un ambiente de cordialidad y exquisita organización, Roxana

abrió las sesiones dedicadas a la dramaturgia de jóvenes escritoras, bajo el espíritu y en homenaje a Raquel Revuelta.

Cerca de una decena de textos fueron leídos por los críticos, los estudiantes y las autoras. El hecho de que las obras se sometieran a una lectura colectiva en la cual se implicaban de manera tan directa los participantes y luego estudiantes de la EIA Samuel Feijóo improvisarían a partir de fragmentos de las obras, no sólo constituyó una forma novedosa de acercarnos a las piezas, sino que también contribuyó a ampliar las lecturas posibles de los textos y mostrar caminos de interpretación y contextualización de los mismos.

Según dijeron los organizadores, fue totalmente azaroso el tema escogido, pero sin embargo, como nada es fortuito y menos en el teatro, el hecho de que esta primera sesión de CITO abriera sus puertas con la dramaturgia joven, afirma, por un lado, que esa dramaturgia existe y se encuentra, y por otro, que también se identifica una dramaturgia femenina, tal y como se evidenció en los debates del último día.

Fuera de las obvias diferencias entre las obras de Nara Mansur, Lilian Suzel Zaldívar, Dinorah Pérez Rementería, Xenia Rivery o Irene Borges, encontramos puntos de contacto, más allá de comunes temas o acercamientos diversos a la realidad cubana. No obstante a que algunas de las piezas son primeros acercamientos al ejercicio escritural, los textos evidencian un acento especial en el discurso de los personajes femeninos, en el dominio de la perspectiva femenina por encima de otras, no necesariamente lo masculino. En todas las obras, con excepción de la pieza de Irene Borges, quizás al ser una versión del cuento «Tadeo», de Virgilio Piñera, encontramos una privilegiada «mirada» de la mujer por encima de los demás personajes.

Pero CITO ha prometido emprender el viaje. Sus estaciones no tendrán una frecuencia fija, y las convocatorias serán, como ya se ha dicho, siempre relacionadas con

procesos creativos. Con CITO el teatro cubano también cristaliza proyectos de esta naturaleza que por razones humanas e institucionales no han podido cuajarse. Son alternativas eficientes, como debe ser lo alternativo, en las cuales el Estudio Teatral de Santa Clara siempre ha encontrado su perfecto lugar.

El itinerario de CITO debe ahora perseguir su permanencia en el tiempo y en la memoria con fundaciones futuras: por ejemplo, una revista que recoja el testimonio de sus experiencias, de sus investigaciones y las referencias más vinculadas a ellas. Segura estoy de que ya una acción de este tipo ha sido pensada por sus miembros. Con la revista, CITO no sólo tendrá la constancia de su bregar, sino que amplificará la experiencia, dialogará de manera permanente con el público y con el resto del teatro cubano. (Zoila Sablón)

ALTERNATIVAS

Lizt Alfonso en Broadway

El ámbito dancario cubano recibió con júbilo la magnífica noticia sobre las recientes presentaciones del Ballet Lizt Alfonso en el teatro New Victory de Broadway, New York. El espectáculo *Fuerza y compás* fue el seleccionado por la compañía para asistir a esa importante escena internacional durante una temporada el pasado mes de noviembre.

Este suceso es enmarcado como la primera ocasión en que una compañía cubana aparece en tan legendario sitio del arte universal que vio nacer alrededor de 1930, y proliferar posteriormente, los grandes musicales. Broadway es el nombre de una de las más extensas calles de la isla Manhattan, y en esa ruta se celebran durante todo el año innumerables desfiles conmemorativos; es también el área donde se encuentran la mayor cantidad de establecimientos para el ocio: teatros, salas de espectáculos y cines

así como el importante Centro Lincoln para las Artes Escénicas y la Universidad de Columbia. Es en estos escenarios que han surgido o desarrollado sus carreras artistas de la talla de Martha Graham, Barbra Streisand y Hanya Holm, quien fuera la primera coreógrafa en incorporar la danza moderna a sus espectáculos. Hoy día es raro encontrar obras nuevas en los auténticos teatros de Broadway, cuyas presentaciones principalmente se centran en los musicales británicos, las reposiciones de éxitos o alguna obra para estrellas consagradas.

Fuerza y compás es el espectáculo que ha dado sello y arraigo al trabajo del Ballet Lizt Alfonso dentro del amplio matiz de la fusión de ritmos afroespañoles. Su presentación ha sido avalada en todo el país, en Venezuela, y por quinta vez llega al público estadounidense, siempre con la conmovedora acogida del público y la crítica especializada. Si comparamos su manufactura con la de los fastuosos y millonarios musicales que sostienen el encanto de Broadway, vemos claramente diferencias en cuanto a escenografía, luces y vestuarios; pero el resultado de su talentosa creación coreográfica, la agudeza de sus impresionantes músicos y las pericias de sus consagradas bailarinas dan como resultado el lleno total ocurrido en la sala durante toda la temporada que el mismo estuvo en cartelera.

Notable fue la publicación nuevamente de una facultada crónica en el *New York Times* en su página de arte —ya sucedió en febrero pasado— donde el crítico Jack Anderson hace un recorrido por el espectáculo, resaltando la maestría en la fusión de danzas folclóricas afrocubanas, flamenco y ballet, al compararlo con un teatral juego de movimientos. Otros medios de prensa se hicieron eco del fenómeno «Lizt Alfonso Dance Cuba» —nombre con el que se conoce la compañía en Estados Unidos—, incluso los de la ciudad de Detroit, donde días antes la compañía participó en los festejos por el setenta y cinco aniversario del Teatro Music Hall.

Por medio de un trabajo periódico publicado en Internet conocí que durante la gira, el Ballet Liza Alfonso tuvo la posibilidad de ofrecer funciones diurnas dirigidas a niños y adolescentes, las que finalizaban con un conversatorio entre el joven público y los artistas; en un diálogo con la joven directora y coreógrafa Liza Alfonso pude abundar más sobre ese tema:

«Era increíble ver una sala colmada por niños y que permanecieran tan tranquilos durante toda la función. Luego nos hacían las preguntas más inteligentes del mundo: ¿cuánto tiempo teníamos de entrenamiento diario para llegar a tener esa precisión?, ¿quién diseñaba los vestuarios? A los músicos les preguntaban sobre los instrumentos, sobre Cuba y si nosotros éramos famosos aquí; ese intercambio fue una experiencia verdaderamente maravillosa».

¿Por qué la compañía emprende ese tipo de encuentro con jóvenes dentro de un ámbito tan comercial y elitista? «Eso es debido a que el precioso teatro New Victory donde nos presentamos no es precisamente de los que presentan las grandes producciones; los espectáculos que allí se exhiben son más bien novedosos, es decir, diferentes en cuanto a propuesta pero también de gran calidad. Además es un teatro que realiza una labor especial dirigida a la familia, desde los niños hasta los abuelos. De ahí que las entradas no sean excesivamente caras en las funciones que dedican a ese trabajo denominadas *matinée*».

Aunque la joven coreógrafa encuentra que el despegue artístico del elenco que dirige ocurrió hace más de una década con el trabajo diario, considero que Broadway ha servido como vitrina donde muchas personas del mundo han podido ver el fruto de un trabajo artístico por excelencia junto al rigor y la disciplina que desde ese despegue los ha caracterizado.

¿Ha tenido el Ballet Liza Alfonso que sumar nuevos rigores para adentrarse en ese medio tan co-

mercial y competente? «Nada que no hagamos nosotros cada día. Desde el inicio todos los días nos levantamos, entrenamos, ponemos más empeño en lo que hacemos, nos sobreponemos a montones de dificultades; pero nuestro deseo de crear, de decir lo que queremos decir, de tener éxito, es lo que nos hace seguir y seguir para cada día lograr algo nuevo. Si durante todos estos años no hubiésemos trabajado así, no habríamos llegado a ningún público: ni al de Guantánamo, ni al de España, ni al de Broadway».

¿Qué significado tiene para ustedes este nuevo avance dentro de tan importante plano internacional? «Es primeramente un sueño hecho realidad. Desde que llegamos allí nos sentíamos muy bien, trabajamos como siempre, muy duro, comprobábamos el éxito que la compañía alcanzaba día a día en los aplausos, las expresiones del público, fuesen cubanoamericanos, norteamericanos o de cualquier nacionalidad, en las personas que te esperan cuando la función se termina para decirte lo que sienten; pero cuando llegamos a La Habana y tuvimos la certeza de que éramos los primeros cubanos que como compañía presentaban un espectáculo en Broadway, me sentí muy feliz... Ya esas son palabras mayores». (Yasser R. Lago)

Noticias acerca del Proyecto de Documentación del Diseño Escénico en Cuba

Volumen, luz, color completan la alquimia del teatro aportándole un paisaje activo y significativo a las historias que se cuentan, mientras perfeccionan y connotan la corporeidad de los personajes que, laboriosamente, actores y directores han ido construyendo con delicadeza de orfebres.

Sin estos artistas de las formas, las luces, las texturas, las tonalidades sería impensable ese espacio que se puebla de sentidos en cada encuentro con el espectador, sin embargo, apenas damos cuenta de su existencia. Su trabajo se fusiona

de tal modo en el espectáculo que, la mayor parte de las veces, el disfrute de la recepción no alcanza a analizarlo. Especialidad técnica de alta formalización, la crítica teatral se muestra insuficiente para valorarla.

Obra de máxima consideración en el conjunto espectacular también conserva un valor autónomo, pero la modestia de sus artífices, la intensidad de vida que los envuelve, y la ausencia de un reclamo social en tal sentido no les obliga a realizar un alto en el camino, ni les brinda espacios para la apreciación de su labor fuera de los habituales escenarios.

Son estas circunstancias las que potencian el mérito de la exposición que durante varios días del pasado septiembre acogiera la sala Covarrubias del Teatro Nacional como parte de las actividades socializadoras del Proyecto de Documentación del Diseño Escénico que conduce el conocido diseñador y artista plástico Jesús Ruiz.

Dicho proyecto, indispensable e ingente, se inició en el año 2000 con el propósito de historiar y documentar la obra de todos los diseñadores escénicos cubanos a partir de 1959 hasta la fecha, en los diversos espacios y modalidades del arte escénico en que ella haya tenido lugar, a la vez que recoger toda huella creadora en tal ámbito dentro de la escena cubana, sea cual fuere la procedencia geográfica o la especialidad artística de su autor.

Así, con minuciosidad, rigor y persistencia, Jesús ha comenzado a registrar y reunir en un fabuloso banco digital la obra de cuatro décadas; información que animará y potenciará futuros acercamientos con objetivos y alcances diversos; servirá de cimiento a nuevas investigaciones y estudios, valoraciones y reflexiones de todo tipo que ahora podrán partir de un conjunto de datos fiables y organizados, además de dejar establecido un sistema de información en perenne enriquecimiento.

La propia búsqueda y estructuración de toda esta docu-

mentación constituye ahora una sólida plataforma desde la cual planearse las acciones de socialización de la misma, entre las que se cuentan la conformación de exposiciones, la conmemoración de hitos, la edición de catálogos, monografías, páginas web, entre otras.

Fue de este modo que, como gentil caballero, Jesús cedió el paso a las damas y configuró la primera de una serie de muestras por venir a partir de la obra de cinco de las figuras femeninas más importantes en el diseño escénico cubano contemporáneo: María Elena Molinet, Berta Martínez, Miriam Dueñas, Nieves Laferté y Saskia Cruz, a quienes unen entre sí lazos de colaboración, aprendizaje y amistad: María Elena, profesora de Miriam y Nieves en la escuela de arte, diseñando y organizando los almacenes de Teatro Estudio durante una etapa; Berta, actriz y directora del mismo colectivo, ejerciendo un magisterio tutelar sobre Saskia. Miriam, discípula continua, inseparable, aún hoy, de María Elena. Saskia, devolviendo lo aprendido, iluminando amorosamente los espectáculos de Berta. Nieves, Miriam, Saskia colaborando a la par en una misma puesta en escena.

No son, por suerte, las primeras mujeres en la visualidad de la escena cubana. Según el libro de Miguel Cabrera *Ballet Nacional de Cuba, medio siglo de gloria* y los programas de mano de la época, Ernestina del Hoyo y Angelina Radillo figuran en los créditos de vestuario en los años cuarenta, mientras las investigaciones realizadas al respecto por Nieves Laferté dan cuenta de las arquitectas Lilliam Mederos, Luisa Caballero y María Julia Casanova, además de Lilia Chacón, Tila Sánchez y Lily del Barrio, en la década del cincuenta, a las que se suma María Elena Molinet con su trabajo en *Las Máscaras* en 1956 (*La debilidad fatal*, de George Kelly, representada en la sala Farseros, bajo la dirección del talentoso Andrés Castro).

Tampoco son las únicas representantes de nuestra contemporaneidad. Nombres como los de Grecia Cuevas, Graciela Fernández Mayo, Yulky Cary, Diana Fernández, Julia Rodríguez, Angelina Lescaille, Vivian Gude, Silvia Franco, Clotilde Nivea, Clara Ronay, Dulce María Fonta, Magaly Reyes, Ramona Méjico, entre otras, también aparecen en los créditos de los espectáculos de los últimos treinta años.

Baste decir que, entre el total de ciento cincuenta y nueve diseñadores escénicos que se registra en las décadas que transcurren desde 1959 hasta 2003, la presencia femenina alcanza un poco más allá de la quinta parte (treinta y cuatro creadoras, para un 21%).

Con estas cinco mujeres irradiantes, hermosas, que acumulan una elocuente obra teatral y cuya presencia trasciende a otros espacios como la creación cinematográfica y televisiva, la vestimenta social, la enseñanza artística, la investigación, las labores de asesoría y evaluación, acreedoras de reconocimientos y distinciones diversas, se constituye, entonces, esta primera exposición que integra diferentes materiales en el propósito de hacernos manifiesto el aporte particular de cada una de ellas, mediante el destaque de la brújula de lo esencial que signa la amplia trayectoria de María Elena, que le ha permitido acceder a valiosos descubrimientos en la indagación de la imagen del hombre, el intenso y minucioso trabajo artesanal de Berta en sus telas y accesorios, la primorosa y sabia manera en que Nieves elabora la documentación técnica de cada una de sus obras, el juego creador de Miriam con la esencialidad geométrica que estiliza sus diseños del traje, exponentes que la iluminación de Saskia subraya y ennoblece una vez más aquí, con igual discreción que antes en los escenarios.

Todo ello bajo la curaduría experta de Cristina González Bécquer y Jesús Ruiz —quienes contaron en el montaje con la colaboración de

Israel Rodríguez y Normando Torres—, y acompañado de un excelente catálogo que, en un lenguaje cálido, certero y hermoso, resume el acercamiento testimonial a cada una de ellas y logra presentárnoslas en sus peculiaridades y reales grandezas de seres humanos ganados para la belleza.

De este modo, los bocetos, primigenia obra artística testimonio de una etapa de trabajo; documentación y memoria, luego, de la misma, a los que se añaden disímiles evidencias que constituyen la zona material, registrable, trascendida en la totalidad y ejecución del espectáculo, pero no precedera en el mismo plazo que aquel, permiten este encuentro con la memoria y brindan lugar a la contemplación parcial de la urdimbre propia de ese «arte total» que es la puesta en escena.

Mientras el Proyecto de Documentación del Diseño Escénico sigue su curso, atesorando invaluable datos, otra nueva exposición y otro nuevo catálogo se preparan, cada vez más ambiciosos. En esta ocasión tocará a María Elena Molinet, decana de estas artes visuales en transubstanciación y movimiento, y una de las figuras cimera de nuestra cultura, salir a escena. (Esther Suárez Durán)

Día Internacional del Teatro

En cada provincia del país se celebró el 27 de marzo el Día Internacional del Teatro. La fecha sorprendió a Santiago de Cuba durante las jornadas de Máscara de Caoba. El Centro de Teatro y Danza de La Habana festejó el décimo aniversario de Banrarrá en la tarde de ese sábado. En la sede capitalina de la UNEAC, los teatristas Herminia Sánchez, Armando Suárez del Villar y Dagoberto Gaínza, fueron merecedores del Premio Omar Valdés, por la obra de toda la vida dedicada al arte de las tablas.

desde San Ignacio 166

PARECE QUE 2004 TRAE muchos aniversarios, y *tablas* cuenta las páginas de sus ediciones del año para que nada quede fuera. Del mismo modo, Ediciones Alarcos está presentando su nueva colección Biblioteca de Clásicos, libros que ven la luz, sobre todo, para servir de material de estudio y trabajo para las recientes hornadas de instructores de teatro.

En la XIII Feria Internacional del Libro tuvimos la tarea de organizar, el 10 de febrero, el Día del Teatro. En distintas salas de la fortaleza de San Carlos de la Cabaña se presentaron cuatro títulos de Letras Cubanas: *Teatro escogido*, de Abelardo Estorino; *Las tres partes del criollo*, de Antón Arrufat; *Baños Públicos S.A. y otras obras*, de Esther Suárez Durán; y *Fausto*, de Reinaldo Montero. Con la presencia de Eva Forest fue lanzado *Cuatro dramas en la brecha*, de Alfonso Sastre, por Ediciones Alarcos. El volumen 1/04 de *tablas*, «Lecturas cubanas del teatro alemán», fue puesto en circulación en la tarde de esa jornada, en un encuentro que contó con la presencia de importantes académicos cubanos y alemanes relacionados con el mismo. También apoyamos las Jornadas Teatrales en homenaje a la cultura alemana que entre el 11 y el 13 de febrero sesionaran en la Fundación Ludwig de Cuba.

Miembros de nuestra redacción visitaron otras ciudades en la extensión a provincias de la Feria del Libro, entre ellas Pinar del Río, Guantánamo, Baracoa, Holguín, Ciego de Ávila, Matanzas y San José de las Lajas. En casi todas se presentó *tablas*, así como *Teatro cubano actual*, reciente título de la colección Aire Frío.

Durante los primeros meses del año participamos en la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa del oriente de la Isla, en la apertura del Centro de

Investigación Teatral Odiseo (CITO) en Santa Clara, en la cita santiaguera Máscara de Caoba, en el Festival Elsinor de los estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, en el Taller Internacional de Títeres de Matanzas (donde se efectuó un lanzamiento exclusivo de *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, de Paolo Beneventi) y en el Festival del Monólogo organizado por la Asociación Hermanos Saiz en Holguín.

Desde San Ignacio 166 preparamos tres encuentros especiales.

El primero, en la sede de la Fundación Ludwig, consistió en la lectura de varias obras de teatro cubano escrito en los Estados Unidos, por grupos del patio, entre el 17 y el 20 de febrero. Fueron ellas: *Abrázame fuerte*, de Jorge Ignacio Cortiñas (colectivo de actores cubanos bajo la guía de Alberto Sarraín); *Casa propia*, de Dolores Prida (grupo Pálpito bajo la dirección de Ariel Bouza); *En cualquier otro lugar menos este*, de Caridad Svich (Teatro Mío, con Miriam Lezcano a la cabeza); y *Lorca con un vestido verde*, de Nilo Cruz (Teatro de la Luna, dirigido por Raúl Martín).

El segundo ocurrió en la tarde del 19 de marzo, en El Gato Tuerto. Allí se puso a la venta el sorprendente libro *Virgilio Piñera en persona*, de Carlos Espinosa. Dicho título fue comentado por Antón Arrufat y Norge Espinosa, quien leyó unas palabras que el autor enviara desde Buenos Aires.

El tercero, nuevamente en la Ludwig, consistió en el lanzamiento de *Textos para el teatro*, de Heiner Müller, en la tarde del 22 de abril, en saludo al Día del Idioma. Varios teatreros cubanos liderados por Nara Mansur, protagonizaron la lectura de varios textos del eminente dramaturgo alemán.

Con motivo del 4 de abril, *tablas* fue presentada en la Escuela de Instructores de Arte Eduardo García Delgado a principios de ese mes.

FOTOS: ANDRÉS BARCA



Ulises Rodríguez Febles, ganador del Premio Virgilio Piñera 2004, recibe un diploma original de Zenén Calero



Eva Forest y Adys González de la Rosa durante la presentación en La Habana de *Cuatro dramas en la brecha*, de Alfonso Sastre

El sueño de la autenticidad*

Carlos Celdrán



EL TEATRO HA MUERTO muchas veces, ha dejado muchísimas veces de existir y de funcionar como lo hacía hasta ese momento: ha muerto, no estoy metaforizando, y no ha sido una catástrofe colosal. Se puede vivir sin ver teatro, incluso, sin hacerlo. Se puede cambiar de vida, de oficio y olvidarse de él sin grandes traumas posteriores. Incluso se puede ser feliz, muy feliz dejándolo atrás. Es una verdad difícil de aceptar, poco romántica, trivial tal vez, pero como toda verdad, corroborable a diario.

Todos los días siento que si simplemente bajo la guardia un instante, todo puede diluirse en la indiferencia. Y claro que no es esta una situación para reclamar ayuda de nadie porque no está en manos de nadie en particular solucionarlo. Es sólo un síntoma que le da al teatro que hacemos en estos tiempos una cualidad, digamos, desesperada. Podría usar otras palabras para definir, aún más, esta cualidad de la que hablo, palabras como provisional, transitoria, inestable. Trabajamos, o al menos yo lo siento todos los días, dentro de esa sensación de incertidumbre, nuestros espectáculos sin duda, y por ello, hablan también de esto: son espectáculos desesperados e inestables, transitorios y marcados por la provisionalidad, todo lo que veo regularmente o hago tiene la marca de estas palabras, ya sea en sus visiones profundas de la realidad o en la textura artesanal de su realización.

Está claro que la utopía del teatro que pretendemos hacer ahora es difícil de definir, ya nadie lo tiene tan claro como antes. Quizás volver al centro del debate social siga latente, quizás el operar con eficacia desde el fragmento y la periferia, quizás buscar en esas zonas periféricas y con las estrategias más desesperadas algo de autenticidad. Quizás la mayor utopía de este teatro que pretendemos

ahora mismo hacer sea palpar la autenticidad, eliminar vacío, ser algo esencial, desesperado tal vez, pero real.

¿Será esto captado por el público? ¿Será lo suficientemente bien elaborado? ¿Seremos todos los que debemos estar o faltan muchos? Al menos yo tengo la certeza de que el público para el que trabajamos hoy es también un público transitorio e inestable, cada año es nuevo y

es el mismo que más tarde desaparece, cambia o se renueva vertiginosamente, pero siempre es un público desesperado que busca en nuestras propuestas teatrales el tono menor de la autenticidad, y por ello es un público implacable y electrizante que no te respeta ni te perdona deslices.

Creo que nuestra crítica no escapa a ser una crítica desesperada que urde estrategias inestables para hablar de esta provisionalidad. Este premio es un intento desesperado por reconocer eso, por legitimar eso. No miento, entonces, si digo que nos sentimos orgullosos de que hayan encontrado en nuestras propuestas algo definitivo y diáfano que pueda acercar el sueño de la autenticidad.

* Estas palabras de agradecimiento fueron leídas por su autor durante la entrega del Premio Villanueva 2003, en enero de este año, en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes (Arte Cubano).



Máscara de Caoba en Santiago de Cuba



Corral de fantasía

