

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No. 3/1998

OPINIONES

- TEATRO MUSICAL
- LA ESCENOGRAFIA

• REPERTORIO ESPAÑOL
en La Habana



Entrevista
Alicia Alonso

Libreto No.46 LA NOCHE de Abilio Estévez

tablas No. 3/1998
revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 62 8760
Fax: (537) 33 3810
e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Equipo editorial
JORGE CARPIO
ELIANA DAVILA
DAMIAN F. FONT

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Secretaria
SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración
JUAN CARLOS RODRIGUEZ

Portada: **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**. Compañía Teatro El Público. Contraportada: **...y frutas**. Autor: Pedro Avila. Acrílico/cartulina. Medida: 50 x 70 cm.

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. Impreso por Empresa del Libro Alfredo López. No. 59/julio-septiembre.


**ARTES
ESCENICAS**
CONSEJO NACIONAL
Ministerio de Cultura

50 AÑOS BALLET NACIONAL DE CUBA
Miguel Cabrera 3

entrevista a Alicia Alonso

UNA LUZ QUE VUELA
Ada Oramas..... 8

TEATRO MUSICAL

LA LUNETA IMPACIENTE *tablas*
Tania Cordero..... 14

PATAKIN DEL TEATRO CIMARRON
O LA VERDADERA HISTORIA DE UN COLECTIVO
COMUNITARIO
Fernando Rodríguez Sosa 20

La voz del maestro

Gordon Craig / Adolphe Appia



24 y 25

CINCO ESBOZOS *tablas*
SOBRE EL DISEÑO ESCENOGRAFICO

Jorge Carpio 26

ASIA LA ESCENOGRAFIA Y EL ACTOR

EL ESPACIO EN EL TEATRO ASIÁTICO:
UNA CONVENCION A FAVOR DEL ACTOR

Yasmina Proveyer Llópiz 34

INTERTEXTUALIDAD EN LA NOCHE DE ABILIO
Amado del Pino 39

Libreto
No.46

*la
noche*

de Abilio Estévez 41



ENTRE LOS TEATROS POSIBLES

Esther Suárez Durán	59
BOLEROS, NOSTALGIAS Y OTRAS RAZONES	
Mercedes Santos Moray	62
CIERTAS INSTRUCCIONES	
PARA LA TEMPORADA DE CAZA	
Norge Espinosa Mendoza	65
CARLOTA (EL ANGEL ASESINO)	
HORROR E INMOLACION	
Roberto Gacio Suárez	70
¿CULPABLES O INOCENTES?	
Damián Fernández Font	73
CARMEN	
MAS GITANA, POR FLAMENCA	
A.O.	77
EL CABALLO DE OKUM	
Patricia González	80
INFORME NEGRO	
TITERES PARA TODOS	
Armando Morales	82
UNA GALA PARA QUINTUPLES/QUINTUPLES	
DE GALA	
Waldo González	85
TRES DIVAS EN SOLEDAD	
EL BUEN ARTE DE LA REPRESENTACION	
W. G.	87

**REPERTORIO
EL ESPAÑOL**

ROMPE BARRERAS

Carlos Padrón	91
---------------------	----

PASADO Y FUTURO

TEATRO PINAREÑO	94
------------------------------	----



M A S D E T R E I N T A A Ñ O S

**LA AVENTURA DEL ESCAMBRAY TREINTA AÑOS DESPUES,
¿ULTIMA VUELTA DE TUERCA?**

Omar Valiño	96
-------------------	----

L I B R O S UN ACONTECIMIENTO TEATRAL EXTRAORDINARIO

Reinaldo Montero	98
------------------------	----



Fundación Ludwig de Cuba

**SOBRE LA FUNDACION LUDWIG DE CUBA
Y EL TEATRO DE INVESTIGACIÓN**

Fernando Sáez Carvajal	99
------------------------------	----

TABLILLAS	101
------------------------	-----

Esta edición de la revista **tablas** posee características especiales. Por ser estos meses del mundo escénico cubano no muy fecundo en funciones y espectáculos, nuestra publicación ha creado un número variado desde el punto de vista temático. Este de 1998 centra sus trabajos en dos temas que resultan polémicos para el acontecer teatral cubano, el teatro musical y el diseño escenográfico.

Hay criterios de que el teatro musical, con todas sus variedades, se encuentra en crisis. Para justificarlo se parte de la existencia de varios factores que influyen en su decadencia, para algunos, y estancamiento, para otros. Se pueden relacionar: la falta de continuidad en esta manifestación, el desinterés y las dificultades económicas.

Tablas, en este trimestre, publica un bloque de entrevistas a un grupo de creadores que, de una forma u otra, han estado relacionados con el quehacer del teatro musical. Entre ellos se encuentran Héctor Quintero, Nelson Dorr, Armando Suárez del Villar, José Milián y Juan Ramón Amán.

Por otra parte, en estas páginas aparecen, con el título "Cinco esbozos sobre el diseño escenográfico", las opiniones de varios diseñadores que están preocupados por el estado actual de esa disciplina del teatro. Ellos presentan de forma crítica la situación de la escenografía, sobre todo, en el último decenio. Unos se tornan optimistas, otros son más moderados en sus opiniones.

Nuestra revista publica su libreto número 46, esta vez con una obra del dramaturgo Abilio Estévez: La noche, la cual recibió el premio Tirso de Molina en 1994.

Además de las secciones habituales, **tablas** les presenta una nueva que hemos titulado "La voz del maestro", con el objetivo de ampliar el número de lectores, fundamentalmente entre los estudiantes de los centros de enseñanza para el teatro.

tablas



• Dionaea.

50 AÑOS

BALLET NACIONAL DE CUBA

Miguel Cabrera

El 28 de octubre de 1998 el Ballet Nacional de Cuba arribó, para orgullo de todos, a su medio siglo de existencia. Cinco décadas atrás, en el antiguo Teatro Auditorium de La Habana, nació esta agrupación artística, primera de ese género en la historia del país, con el nombre de Ballet Alicia Alonso, su principal fundadora y más destacada bailarina, quien junto a los hermanos Fernando y Alberto Alonso, y con la colaboración de lo más progresista y valioso de la

Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana y de un grupo de bailarines del Ballet Theatre de Nueva York, se daría a la tarea de sacar el arte del ballet de los tradicionales marcos elitistas en que se había desarrollado hasta entonces, para hacerlo accesible a todos los sectores populares y orientarlo por nuevos senderos. Sería a la célebre trilogía Alonso a quien correspondería, en el campo del ballet cubano, la tarea fundacional más soste-

nida y trascendente. Esta labor dentro del hoy Ballet Nacional de Cuba se extendería durante veintisiete años en Fernando Alonso; en Alberto Alonso sería esporádica para concluir en 1986, y en Alicia Alonso se ha prolongado durante cincuenta años, hasta nuestros días. Casi medio siglo atrás, al referirse al ingente trabajo que debía llevar adelante nuestra danza escénica, el sabio Don Fernando Ortiz había dejado una advertencia: "Debe darnos un arte

con alma de Cuba, pero en su plena y gloriosa integridad nacional traducido a lenguaje de universal vibración (...) y auguramos que lo hará con bellas floraciones, si no reniega de sus profundas raíces ni de su rica savia y sabe airear su frondoso follaje en las más altas corrientes de la cultura contemporánea."¹ Fiel a ese criterio, los Alonso encaminaron sus luchas desde entonces a conciliar, de armónica manera, esas dos aspiraciones: la expresión de los valores más autóctonos con la apropiación de técnicas y modos válidos para llevar a escena aspiraciones universales.

La existencia del hoy Ballet Nacional de Cuba en la etapa correspondiente a los años 1948-1959 constituyó un heroico batallar. Podrían llenarse largos capítulos sobre las vicisitudes e incomprensiones que debió enfrentar para lograr la subsistencia, la incansable lucha por dotar al país de un movimiento danzario nacional, por llevar el ballet al pueblo y hacer de ese arte una expresión genuinamente cubana, por su proyección y características más raigales. No pocos fueron los obstáculos que tuvieron que enfrentar para llegar a ese objetivo, pues una compañía de ballet necesitaba no solamente de la cooperación y el entusiasmo del grupo de artistas y técnicos que formaban su elenco (de un total de cerca de cuarenta sólo dieciséis eran cubanos), sino también teatros donde actuar, acompañamiento mu-

sical, vestuarios, decorados, utilería, luces y otros equipamientos de los cuales carecía. Con el dinero ahorrado durante sus actuaciones en el extranjero y el obtenido de la venta de las localidades, pudieron los Alonso cubrir los gastos de una temporada de tres funciones e iniciar la primera gira internacional del conjunto.

El 8 de enero de 1949, con la cooperación de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y la ayuda económica de una popular firma cervecera, la Compañía ofreció su primera función gratuita en el Estadio de la Universidad de La Habana y actuó posteriormente en varias ciudades del país. Las ocho giras por catorce países de América Latina y los Estados Unidos de América, organizadas sin experiencia empresarial y sin respaldo financiero, transcurrieron paradójicamente con grandes éxitos artísticos y rotundos fracasos económicos.

Durante esa incierta etapa, Alicia Alonso no vaciló en presentarse en funciones populares en los cine-teatros habaneros Nacional, Blanquita, Fausto y América, las cuales acercaron el arte del ballet a los estratos populares, pero que la hicieron víctima de dolorosas incomprensiones. La Compañía inició el trabajo de divulgación popular ofreciendo funciones gratuitas o a muy bajo costo en estadios, anfiteatros y plazas públicas, en La Habana y otras ciudades del país. En tales empeños, como en toda su labor, el Ballet contó con el apoyo ejemplar de algunas organizacio-

nes y personalidades, entre ellas la de la Federación Estudiantil Universitaria y sus más esclarecidos dirigentes.

En junio de 1950, contando con sus escasos recursos y una irrisoria subvención estatal, Alicia y Fernando Alonso crearon la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso (también reconocida como Academia de Ballet Alicia Alonso). Esta institución se planteó la urgente tarea de preparar la primera generación de bailarines cubanos, formados dentro de un sistema pedagógico coordinado de manera científica, que hoy es base de los lineamientos técnicos, éticos y estéticos de la mundialmente reconocida escuela cubana de ballet. En esta Academia, Alicia y Fernando Alonso comenzaron a elaborar un trabajo de investigación pedagógica y un método de enseñanza propios que asimilara todos los elementos valiosos de las escuelas de ballet existentes y los ajustara a las peculiaridades culturales, condiciones climáticas, características físicas y necesidades expresivas de nuestros bailarines. Para llevar adelante esa labor, de imponderable importancia artística y patriótica, se requirieron no sólo vocación y talento, sino también innumerables sacrificios de sus fundadores y colaboradores más cercanos, quienes debieron enfrentar vicisitudes económicas y la más rotunda incomprensión estatal. No obstante la situación de desamparo que enfrentó, la Escuela logró, mediante un novedoso sistema de becas a jóvenes carentes de recursos, descubrir, desarrollar y preservar una

¹ Texto de una carta reproducida en el programa del estreno del ballet *Toque*, el 9 de febrero de 1952.

cantera de talentos, a la cual le correspondería la tarea de garantizar el futuro del ballet cubano. Para enriquecer las fuentes de enseñanza de los jóvenes estudiantes y profesionales en ejercicio, la Academia complementó el claustro de profesores cubanos con eminentes especialistas extranjeros que venían a los Cursos de Verano que cada año se organizaban. En su afán por brindar una formación integral a los alumnos, la Escuela no se limitó a la enseñanza balletística, sino que incorporó a su plan de estudios otras disciplinas. Esa amplitud de miras hicieron de la misma una experiencia única en América y un hermoso antecedente de las Escuelas de Arte creadas por la Revolución a partir de 1961. Figuras importantes como Joaquín Banegas -luego destacado profesor-, Menia Martínez y Margarita de Sáa, e incluso quienes serían más tarde primeras bailarinas de la Compañía como Mirta Pla, Aurora Bosch, Josefina Méndez, Loipa Araújo, Marta García y María Elena Llorente; maestros como Ramona de Sáa, Laura Alonso, Vicentina de la Torre, Adolfo Roval, Karemia Moreno, Ceferino Barrios o el bailarín y coreógrafo Jorge Lefebre, son ejemplos de la valiosa tarea realizada. Por el prestigio de su trabajo docente, garantía de muchos éxitos artísticos de la compañía profesional, la Escuela obtuvo un sólido reconocimiento en el país y en el extranjero. Desde la casi totalidad de los países hermanos de Latinoamérica arribaron a Cuba jóvenes amantes de la danza, quienes, si bien no encontraron

seguridad económica, pudieron tomar parte en la gestación de uno de los fenómenos técnicos y estilísticos más peculiares del ballet contemporáneo.

En la medida en que se incrementaban sus actividades, la situación económica de la Compañía y la Escuela se fue tornando cada vez más difícil, y si lograron sobrevivir se debió en gran parte al estoicismo de Alicia Alonso y el resto de sus integrantes. Consecuente con ese criterio emprendió -a riesgo de su propia salud- la tarea de bailar nuevamente en el exterior, para con esos recursos económicos y la solidez de su renombre internacional, mantener viva la llama del ballet cubano. "Toda mi esperanza y mi sueño -declaraba al regresar a Cuba, en octubre de 1953, cargada de éxitos y honores- consiste en no salir al mundo en representación de otro país, sino llevando nuestra propia bandera y nuestro arte. Mi afán es que no quede nadie que no grite ¡bravo por Cuba! cuando yo baile. De no ser así, de no poder cumplir ese sueño, la tristeza sería la recompensa de mis esfuerzos."²

En 1956 el Ballet de Cuba, nombre adoptado por la Compañía desde 1955 a petición de la propia Alicia Alonso, enfrentó la más dura crisis al no plegarse a los deseos de la tiranía de Fulgencio Batista de convertirla en una entidad oficial, lo que de hecho suponía

² Emma Pérez. "Alicia Alonso: una tempestad que sacudió a Europa", en revista *Gente*, La Habana, 11 de octubre de 1953.

su conversión en un instrumento propagandista del régimen. Luego de la negativa de los directores, la represalia no se hizo esperar y, mediante carta enviada a Alicia Alonso por el doctor Guillermo de Zéndegui, director del Instituto Nacional de Cultura, se le informó la decisión de retirar la ayuda económica que recibía su Conjunto. Alicia rechazó dignamente esa agresión y otros intentos de soborno en una histórica carta pública, fechada el 15 de agosto, que tuvo amplia repercusión. El Ballet de Cuba, con Alicia al frente, realizó una gira de protesta por todas las provincias, en la que recibió un amplio respaldo popular. Personalidades progresistas del arte y la cultura nacionales, asociaciones cívicas y obreras, iniciaron un movimiento de apoyo a Alicia que abarcó todo el país. Ese movimiento tuvo punto culminante en el Acto de Desagravio a Alicia Alonso organizado por la FEU, en el Estadio de la Universidad de La Habana, el 15 de septiembre de 1956, donde participaron artistas de la radio y la televisión y de otros espectáculos públicos. Ante la situación existente, la Alonso decidió no continuar su actividad teatral en Cuba mientras se mantuviera el régimen de oprobio que asolaba al país. El Ballet de Cuba cesó sus actividades, aunque para mantener la disciplina técnica y artística se efectuaron presentaciones privadas en el local de la Escuela de Ballet. La *prima ballerina* viajó a los Estados Unidos de América, donde su prestigio artístico ocupaba uno de los lugares más cimeros y llevó consigo a un



• Paquita. Ballet Nacional de Cuba.

JULIO CABALLERO

grupo de muchachas, jóvenes y prometedoras figuras del ballet cubano, para que no se perdieran de manera irreparable los años de trabajo llevados a cabo.

En 1959, con el triunfo de la Revolución, comenzaba una nueva etapa para el futuro del país en todos los órdenes, y el arte de la danza, aplastado por la tiranía, contó por primera vez con las premisas materiales y espirituales óptimas para su desarrollo. El 20 de mayo de 1960, el doctor Osvaldo Dorticós Torrado, como Presidente de la República, el Comandante Fidel Castro, como Primer Ministro, y el doctor Armando Hart, como Ministro de Educación, firmaron la Ley no. 812, que garantizó en forma definitiva la protección del Estado al Ballet Nacional de Cuba. Libre de los impedimentos que en el pasado entorpecieron su desarrollo, la Compañía emprendió un avance vertiginoso, elevando su calidad, incorporando nuevas obras al repertorio y formando nuevas figuras. Durante un largo período el Ballet Nacional de Cuba sufrió también una injusta política de aislamiento, como parte del bloqueo cultural que enfrentaba el país, situación que limitaba el conocimiento en el exterior de sus avances en esta fecunda etapa de creación. Si bien es cierto que gracias a las giras por los países socialistas de Europa y Asia en 1960, 1964 y 1965, nuevos públicos tuvieron la oportunidad de aplaudirlo, la prohibición de bailar en otros escenarios frenó el juicio de

su nivel artístico a escala más universal. Alicia, Fernando y sus más cercanos colaboradores redoblaron los esfuerzos por elevar cada día más el rango artístico del Ballet, seguros de que las arbitrarias barreras serían destruidas por la firmeza y el tiempo. La participación en el IV Festival Internacional de Danza, celebrado en el Teatro de los Campos Elíseos de París, en 1966, desempeñó un papel decisivo en esas aspiraciones; provocó un extraordinario asombro, no sólo porque permitió el reencuentro con una Alicia Alonso en plena actividad creadora como directora, *maître*, coreógrafa e intérprete, sino porque descubrió, además, una joven y disciplinada Compañía dotada de un sólido repertorio en el que coexistían, armoniosamente, las más famosas obras de la gran tradición junto a novedosas experimentaciones de coreógrafos cubanos y extranjeros. En estas obras sobresalían valiosas figuras -como Aurora Bosch- desconocidas por ellos hasta entonces, que se hacían acreedoras de las distinciones y premios más importantes como el Grand Prix de la Ville de París, el Premio "Anna Pávlova" de la Universidad de la Danza y el Premio de los Críticos y Escritores de Danza, de la capital francesa. El Ballet Nacional de Cuba, desafiando el bloqueo a que estaba sometido, actuó en nuevos escenarios: México, 1968; Bélgica, Holanda y España, 1969; y en 1970 un amplio recorrido por ciudades de Francia, Luxemburgo, Mónaco e Italia, incluyendo cuatro presentaciones en el

VIII Festival Internacional de Danza de París, donde superó ampliamente sus éxitos de 1966. Si en aquella oportunidad el más alto galardón del evento -el Grand Prix de la Ville de París- se concedió a Alicia Alonso por su versión coreográfica e interpretación personal del ballet **Giselle**, en la nueva confrontación se hacía extensivo a toda la Compañía por la excelente calidad mostrada en el II Acto de **El lago de los cisnes** y el **Grand Pas de Quatre**, en el que cuatro de sus más eminentes figuras femeninas: Mirta Pla, Josefina Méndez, Loipa Araújo y Marta García, lograban adjudicarse el Premio Estrella de Oro como las más destacadas bailarinas del festival. A partir de entonces, el Ballet Nacional de Cuba pudo actuar para nuevos públicos hasta el momento privados de su arte.

En el aspecto coreográfico la Compañía tuvo desde siempre una línea amplia. Partió del respeto a la tradición romántico-clásica, alentando al mismo tiempo la producción de los coreógrafos contemporáneos; ha tenido la suerte de contar en la realización de esta política artística con el talento y la vasta experiencia de Alicia Alonso, a quien se deben las puestas en escena de todos los grandes clásicos. Sus versiones "desprovistas del polvo del tiempo" -como ella misma las ha definido-, han sido decisivas en su histórica tarea de enriquecer la cultura danzaria del pueblo cubano, para la medición de la Compañía en el ámbito internacional y la conquista de premios y

distinciones en renombrados eventos. Pero aún más trascendente que esos reconocimientos al ya de por sí valioso fenómeno de la *escuela cubana de ballet*, ha sido el aporte hecho a la cultura nacional en su conjunto. Porque no debe olvidarse que el Ballet Nacional de Cuba, al luchar por el florecimiento y la difusión del potencial especialmente danzario, ha estimulado a todo el movimiento cultural de la nación, al fundir en su quehacer otras genuinas expresiones artísticas. Hermosos exponentes de esas relaciones son muchas de las obras que hoy día se enorgullece en presentar a los públicos del mundo, no sólo como expresión de la cultura cubana, sino también como aporte de ésta a la cultura universal. Mediante una colaboración internacional cada vez más creciente, la obra coreográfica del ballet cubano ha ayudado a insertar sus raíces, su mensaje ético y estético en más de una veintena de países de América, Europa y Asia, lo que ha merecido tanto el elogio del público como el asombro de la crítica especializada.

El Ballet Nacional de Cuba, a las puertas de su medio siglo de existencia, se enfrenta al futuro con la seguridad que le brinda su propio presente. Consolidado como uno de los más famosos conjuntos danzarios a nivel mundial y máximo exponente de la *escuela cubana de ballet*, ha logrado preservar la sólida tradición creada por las diferentes ge-

neraciones que coexisten en su elenco, como intérpretes o pedagogos, con una pléyade de jóvenes que se han incorporado a sus filas, egresados de la Escuela Nacional de Ballet. Una inteligente política de dirección artística ha incentivado una nueva canteira de jóvenes, cuyo talento se había avizorado desde la etapa escolar y que al incorporarse a la Compañía se ha nutrido e inspirado en la rica experiencia de sus predecesores. El fenómeno iniciado a partir de la primera promoción de la Escuela, en 1968, y que alcanzó notables triunfos en el período de 1970-1980, se ha fortalecido en la presente década de una forma que ha sobrepasado los cálculos más optimistas. Esta hornada de bailarines ha permitido, al público cubano y extranjero, encontrar en sus desempeños artísticos otros rostros para Giselle y Albretch, Odette-Odile y el príncipe Sigfrido, Kitri y Basilio, Swanilda y Franz, Aurora y el príncipe Desiré, o Lisette y Colin, por sólo citar los ejemplos más relevantes. Este es, a grandes rasgos, el saldo que arrojan cinco décadas de ballet profesional. "Bellas floraciones" del talento de todo un pueblo, de la inquebrantable fe de un grupo de forjadores y una sabia política artística que, en "universal vibración", como reclamara Don Fernando Ortiz, ha sabido valorar la herencia del pasado, cumplimentar los deberes de su tiempo y los reclamos no menos imperiosos del futuro. ■



Un caso único en la historia de las artes. Nunca la voluntad logró tales prodigios. Su pasión por la danza la llevó a remontar vuelo ante la adversidad y a imponer su talento en la escena mundial. Así, fue enhebrando los hilos de la vida y recreando su versión de cada personaje hasta hacerlos suyos, tanto, que Giselle abandonó a las willis y entró en su reino de este mundo.

Su capacidad para interpretar variados roles le ha permitido transitar por las vertientes de un genuino estilo romántico y neoclásico, hasta llegar a expresiones del más audaz ballet moderno, con las excelencias de una depurada técnica unida a sus condiciones excepcionales de actriz, capaz de introducirse en la profundi-

entrevista

Alicia^a Alonso

UNA LUZ QUE VUELA

Ada Oramas

dad de la sicología que asume hasta la exégesis.

*Su infinito talento de creación la ha llevado a la coreografía, y sus obras y versiones han sentado pautas en el universo balletístico internacional. Ella, inspirada en el texto de Heinrich Heine, poetizado por Théophile Gautier, recreó una Giselle que estableció el contraste más importante entre lo humano y ultraterreno; concedió un final feliz al amor de Odette/Odile, Odile y el príncipe Sigfrido, en **El lago de los cisnes**, y descubrió pasos insospechados a la conga, en puntas, en **La sinfonía de Gottschalk**.*

Como pedagoga ha llegado a la perfección de su arte mayor. Presenciar una clase magistral de Alicia Alonso es un pri-

vilegio que quizá ni uno mismo valore en su trascendencia. Es andar por camino seguro en las intencionalidades de un paso, un gesto o un movimiento, a partir de los matices; es conocer el protagonismo del cuerpo de baile, como respuesta a las acciones y reacciones; es aprender y aprehender los secretos del estilo. Pero es, también, conocer la importancia del sacrificio, de la disciplina, de ese rigor que exige la danza como ofrenda.

Sus consejos a las jóvenes generaciones constituyen un conjunto de valores éticos y estéticos que han regido su existencia:

En el baile hay que escoger el movimiento, el sentido, la línea, comprender el estilo. Mas, para ello, el bailarín tiene que

enriquecer su mundo interior...Yo espero de la magnífica juventud con que hoy contamos en la danza de nuestro país, los mejores resultados, la mayor responsabilidad, el sentido más profundo del arte. Sabemos que la experiencia que aún les pueda faltar, la sabrán adquirir con su fuerza, entusiasmo y audacia. Para gloria de la danza y orgullo de nuestra patria.

NACIO PARA QUE GISELLE NO MUERA

Debutaste el 2 de noviembre de 1948 en ese personaje que has hecho tuyo, desde aquella noche en el Metropolitan Opera House de Nueva York, incorporando el más difícil rol de la era romántica en el ballet que por entonces interpretaba en aquel escenario otra prime-

ra bailarina, Alicia también, la Márkova.

Posees el secreto de mostrar una Giselle diferente en cada función, a veces más ingenua, otras con el romanticismo más acentuado, impresionante en la escena de la locura, desde la cúspide de la tragicidad, hasta el dramatismo trepidante, una criatura espectral, llena de luz en la willi.

Y porque hay mucho de poesía en tu arte, Dulce María Loynaz ha apresado la esencia del mito, a cincuenta años del debut en tu personaje: "Breve, ondulada, casi translúcida; que baja la mirada para que nada interceda en tu danza... una nube imaginaria (...) Y el milagro está en que llegando ella a tal ausencia de sí misma, produzca una sensación de presencia tan real y tan viva: el camino de la emoción estética."

Con esos piecitos que no dejarían huellas en la hierba húmeda, como definía Théophile Gautier a las willis, te desplazas por el escenario. Y logro que me hables de lo que significa esa criatura que soñaste y haces soñar:

Giselle es un personaje muy querido por mí. Está íntimamente vinculado a mi carrera y es uno de los papeles que más larga y profundamente he estudiado. Me ha proporcionado momentos muy emocionantes y creo haberle entregado lo mejor de mí misma. Considero tanto la obra como el personaje algo magistral. **Giselle** late en mi corazón.

Has enriquecido este personaje, le has puesto tu corazón, le has vestido de lirismo y pa-

sión, pero me agradecería escucharlo en tus palabras. Necesito conocer qué evolución ha tenido a lo largo de tu carrera. Y confiesas meditativa:

Ha evolucionado mucho. Podría decir que, hasta ahora, cincuenta años después de haberlo bailado por primera vez, cada vez que me dispongo a bailarlo encuentro nuevas facetas, nuevos detalles y sentidos. Al principio estaba más cercano a la línea seguida por Alicia Márkova, y era lógico, porque era una bailarina importante a la que tenía cerca como ejemplo. Luego, fui madurando mi propia interpretación, siempre encaminada a lograr la mayor pureza en el estilo romántico y, al mismo tiempo, hacerlo más lógico desde el punto de vista dramático, más orgánico y coherente.

Cada interpretación tuya del personaje es una clase magistral de estilo, de virtuosismo. Por ello, tu consejo es invaluable para una joven bailarina:

A ella le diría que crea en el personaje y, desde una comprensión profunda de su razón de ser, lo interprete. Si no se es sincero con el personaje, siempre resultará externo, fingido. Incluso, cuando se interioriza, no importa al principio seguir buenos modelos, pues nunca el resultado será mimético o caricaturesco. No es sólo aprender pasos y mostrar la técnica, sino convertirlos, desde una convicción interior, en algo estético. [31 de octubre de 1993]

¿Cómo evoca usted aquella primera Giselle y cómo la ve ahora más allá del tiempo, al

cumplirse el aniversario 55 de haber atrapado su magia y proyectarla en escena?

Para mí, la primera **Giselle** representó la misma emoción multiplicada que siento y he sentido siempre que la he bailado, y que me traspasa cuando veo **Giselle**. Como artista, con el decursar del tiempo la he ido elaborando más y creando la magia que está oculta en su interior, pero como emoción pervive en mí desde aquel día que marcó mi vida.

¿Cuáles son sus secretos como intérprete y coreógrafa de Giselle?

¿Mis secretos?... No tengo ninguno. Poseo algo mucho más importante: amor hacia ese ballet. Creo que cuando uno siente amor hacia algo, se ve obligado a estudiarlo profundamente. Ese amor implica un gran respeto y exige el máximo sacrificio.

¿Cómo valora usted a las bailarinas que han interpretado este rol después que usted?

Eso lo deciden el público y la crítica.

¿Cómo ha recreado la teatralidad en esta obra, hasta convertirla en su Giselle?

Estudiándola mucho, analizando cómo la bailaron las anteriores, las críticas que le hicieron a la Carlota Grisi, los comentarios, y después cuanto se ha dicho de las demás que la han estado haciendo y analizando, cada detalle de sus actuaciones, en escena o en video. Cuando hice la película **Giselle**, un trabajo muy intere-

sante aquí en Cuba, con Enrique Pineda Barnet, realizamos un trabajo más profundo. Estudiamos todos los personajes de **Giselle**. Y quisiera destacar que el Ballet Nacional de Cuba es la única compañía del mundo donde todos los personajes tienen un porqué para estar parados en escena. Han sido muy elaborados, con la razón y el corazón.

[2 de noviembre de 1998]

ESTILO, TÉCNICA Y EXPRESION

Fundadora del Ballet Nacional de Cuba (BNC), ha entregado a la humanidad los postulados de una escuela que se está imponiendo en el universo dancístico por las posibilidades que brinda a los intérpretes de potenciar sus aptitudes y energías al más alto nivel de técnica, expresividad y proyección artística, lo cual contribuye a que se incrementen las presentaciones de la Compañía y a la constante demanda de profesores en todo el planeta, y todo ello se traduce en una amplia recaudación de divisas para nuestra nación. La Compañía y la Escuela han formado una unidad estilística —la más perfecta simbiosis de creación y retroalimentación—, de ahí que la grandeza de ambas sea una relación intrínseca causa/efecto:

El Ballet Nacional de Cuba no es sólo una de las grandes compañías en su género, sino que es el máximo exponente de una escuela propia, la escuela cubana, que expresa nuestra idiosincrasia, nuestro temperamento y cultura nacional, por medio de un len-

guaje internacional que tiene sus raíces en la gran tradición de la danza universal.

UN HITO EN LA HISTORIA DEL BALLETO

Medio siglo del mejor arte cubano que ha llevado al mundo joyas de la creación balletística, en clásico, neoclásico, romántico y moderno. Despliegues inmensos en los medios masivos; su apoteosis podemos apreciarla en la celebración del aniversario 50 de la Compañía y el XVI Festival Internacional de Ballet de La Habana. Y ello conceptualiza su trascendencia histórica como hecho cultural:

Cincuenta años del Ballet Nacional de Cuba, del ballet profesional en nuestro país. Ello representa el desarrollo de un estilo, de la cultura de la danza de un pueblo, todo ese mundo de arte dancístico regado por el mundo entero en profesores, bailarines, coreógrafos y *maîtres*. Cincuenta años del desarrollo de una expresión de nuestra cultura en el mundo entero.

Es parte de la historia cultural de nuestro país. Ante el mundo, modestamente, podemos proclamar que esta pequeña isla tiene desde hace cincuenta años una compañía de ballet. Esto es algo que asombra al mundo entero y muchos me preguntan: ¿están siempre trabajando?... Les respondo que sí. Y es más, les digo: si alguien me habla de vacaciones, me pongo brava. Son cincuenta años de tantas generaciones que han ido pasando,

que han trabajado en la Compañía. Algunos están ahora de profesores, otros de coreógrafos, de historiadores, de tantas facetas, que hemos enriquecido al mundo con nuestro modesto aporte. Son cincuenta años, y esto es fabuloso. Sabes que la vida del bailarín es bastante corta. Empieza muy temprano y termina cuando está en plena madurez juvenil. Son ocho años de estudios, calcula cuántas generaciones han pasado, cuánta historia, cuánta riqueza para nuestra nación y cuántas memorias.

¿Cómo puede definir el momento que está viviendo el Ballet Nacional de Cuba actualmente?

Está en un momento muy brillante, donde hay una alta cooperación de bailarines que, en su momento, fueron grandes valores para nosotros y ahora han demostrado que lo siguen siendo y, sobre todo, que la Compañía merece un éxito rotundo en sus presentaciones y un reconocimiento en el mundo entero.

Lo que ha pasado con el Ballet ocurre con la familia. Uno ve al niño crecer y, de buenas a primeras, dice: ¡pero si ya es un hombre!... El público y la crítica lo han venido celebrando desde hace mucho tiempo, pero ahora tenemos que reconocerlo: no hay dudas, es una de las grandes compañías del mundo. Basta poner los ejemplos más recientes, las temporadas en Francia y en España. El público de pie, los gritos, las críticas maravillosas por todas partes, y todos despidiendo a la Compañía, acompañando a los bailarines hasta el avión. Eso es el triunfo.

Por eso puedo decir, así sencillamente, que el Ballet Nacional de Cuba se encuentra en un momento culminante de su vida. Los cincuenta años le han dado esa dicha, ladrillo por ladrillo, día por día. Se reconstruyó y se construyó este gran ballet, Ballet Nacional de Cuba, que celebra sus cincuenta años con todo éxito.

En este medio siglo de existencia la Compañía muestra en activo varias generaciones de bailarines. Lo he dicho en otras ocasiones: su mejor imagen la da una suma de todas esas generaciones en activo, pues cada una hace un aporte específico muy importante. Las jóvenes generaciones gozan de perfecta salud artística, están llenas de bríos y talento y tienen mucho que trabajar y ofrecer. De ellas esperamos lo mejor, como digno relevo del trabajo de muchos artistas que han dado y siguen dando su vida al arte del ballet.

¿Cuáles son las metas que se traza la Compañía para el futuro?

Seguir bailando mejor, produciendo mejores profesores y coreógrafos. Siempre hay que decir que debemos ser mejor, mejor y mejor. Algo muy importante es desarrollar más coreógrafos y, en este sentido, estamos dando ayuda al mundo entero, al mundo de la danza: con coreógrafos, bailarines y profesores que son solicitados de todas partes. Y la Compañía, como siempre, reviviendo sus grandes clásicos, que tienen una gran demanda,



• Alicia Alonso.

puestos todos los empresarios los piden. Pero también seguimos haciendo nuevos ballets, nuevas producciones.

¿Su valoración acerca del XVI Festival Internacional de Ballet de La Habana?

Este Festival ha tenido una enorme repercusión en el mundo, ya que grandes figuras de la danza, conjuntos, persona-

lidades y críticos han respondido con su asistencia a esta celebración que considero un gran momento de nuestras vidas como artistas, y para nuestro pueblo, cuyo disfrute pleno se tradujo en cálidas expresiones de reconocimiento, no sólo en las funciones de ballet, sino en las salas de cine que proyectaron documentales alusivos al tema, y en las galerías, con diversas exposiciones de

artes plásticas. Durante su celebración fuimos punto de atención en todos los países. El mundo de la danza tuvo sus ojos puestos en Cuba y en la cultura cubana, donde está nuestro corazón.

Usted ha logrado el milagro de que un arte elitista transforme al ballet en un arte del pueblo. ¿Qué podría decir al respecto?

No he logrado el milagro de que un arte elitista transforme al ballet en un arte de pueblo. No es elitista. La danza nació en el pueblo, se tecnicizó en el pueblo y los primeros que interpretaron este género eran gente del pueblo. Aunque en las cortes trataron de bailar, no pudieron llegar a la perfección de la técnica. Por ello se convirtió en profesión.

Los teatros, durante el Festival, no se abarrotaron gracias a mí, sino a la conciencia y el sentido de la cultura que tiene nuestro Gobierno Revolucionario, que nos ha permitido lograr un evento como éste y nos ayudó decisivamente a materializarlo. Y en todo esto apreciamos el conocimiento del pueblo. ¡Son cincuenta años, gota a gota, todos los días! No solamente dando funciones, charlas y encuentros de un lado a otro de la Isla. Ha sido un trabajo muy grande, de muchos, y ahora vemos los frutos.

¡MARAVILLA DE ALICIA!

De ella se habla como el milagro de la danza en esa leyenda entretejida de poemas a la que

Alejo Carpentier dedicara hermosas páginas, arropada en el fabular de quienes se resisten a creer en los prodigios del mito, de esa escena que puebla de metáforas e imágenes en una oda cuyos versos describen sus brazos alados, sus piernas que revelan las secretas armonías de los pasos más difíciles imbuidos de una musicalidad jamás inscrita en la gestualidad de la danza clásica, en esa fluidez de líricas resonancias.

Si como excelsa bailarina, coreógrafa y profesora constituye el más alto paradigma de nuestra cultura, es, indudablemente, porque su arte emerge de una mujer con una elevada conciencia político-ideológica que le ha permitido asumir las más claras posiciones en momentos que exigen definición. Su historia es la de una revolucionaria de principios indoblegables. Por ello, la tiranía batistiana intentó someterla y redujo al mínimo la subvención al Ballet Alicia Alonso, lo cual provocó una ola de protestas de la intelectualidad, por las consecuencias que implicaría a la cultura cubana. Alicia partió hacia el exterior y regresó al triunfo de la Revolución. Hoy condena ante el mundo el bloqueo imperialista, calificándolo del más terrible crimen.

Muy al comienzo de la Revolución, cuando aún no existía la Escuela Nacional de Ballet, Alicia buscó el relevo en la Casa de Beneficencia, y allí descubrió a quienes se convertirían en primeros bailari-

nes y solistas. Alentó la cubanía en la creación de nuevas obras y se enorgullece de mantener sus principios ineludibles como ejemplo de revolucionaria.

Por su condición de prima ballerina assoluta, que la UNESCO proclamó de Cuba y del mundo, a lo cual podría añadirse de todos los tiempos, Alicia Alonso mereció el Premio Nacional de la Danza, adjudicado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y de la UNEAC. Fue acreedora de la Orden de Comendadora, en Francia; el Consejo de Estado la designó Héroe Nacional del Trabajo de la República de Cuba que, en acto solemne, le entregara el Comandante en Jefe Fidel Castro; la Fundación Heine le confirió la medalla que lleva el nombre del inmortal poeta alemán.

*Creadora de coreografías magistrales que se han adueñado de la geografía universal del ballet, como su **Giselle**, **El lago de los cisnes** y, más recientemente, **Tula y Cascanueces**.*

Musa de poetas, de escritores, de pintores. Esta mujer/ave, mujer/sinfonía, mujer/luz jamás se refugió en torre de cristal, vuela alto por las cumbres de la danza tocando las estrellas con su plumaje de cisne. Descubre música a los silencios y deslumbra a la humanidad con su aura mítica. ¡Maravilla de Alicia!... Eres luz que vuela. ■

TEATRO MUSICAL

LA LUNETTA IMPACIENTE

Tania Cordero

En la cercanía de la treintena no consigo apuntar el nombre de creador alguno que haya estado dispuesto a que su arte no iluminara siquiera a uno de sus semejantes. Hasta en movimientos algo herméticos como las llamadas vanguardias históricas de las décadas del 20 y el 30, el artista procura, mediante la agresión, el regocijo o el sonrojo del espectador, comunicarse, lanzar una señal que avise de su angustia, inconformidad o certeza.

Un teatro con todas sus lunetas palpitando de un público expectante sigue siendo, por uno u otro camino, la aspiración de los teatristas en nuestro ámbito. Si la centuria no se despide sin conocer ese deleite es —además de la explosión de los 60 y otras experiencias— gracias al teatro musical.

*La historia de la literatura dramática cubana reconoce la condición de obra musical a **El príncipe jardinero o fingido Cloridano**, aquella comedia de Santiago Pita que resultó en el siglo XVIII nuestra primera creación para las tablas. Desde entonces, el género se sembró en la escena nacional sin lograr desprenderse de cierto mito que hacía arrancar —de cuajo y de tiempo en tiempo— sus más visibles raíces. La subestimación ha azotado como un vendaval a la zarzuela, la opereta, la comedia y revistas musicales y, por momentos, hasta la exquisita ópera ha tenido que enfrentar incomprendiones. Estas modalidades han sobrevivido en virtud del gran talento y la pasión que convoca lo musical. Los nombres de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Jorge Anckerman, Alina Sánchez, Carlos Pous, Luis Castellanos o Alejandro García, Virulo, apuntalan una vez más la casa que amenaza nuevamente con desplomarse.*

Este manojo de voces autorizadas no aspira a explorar todo el entorno del teatro musical en nuestras circunstancias. El haz de luz seguidor se concentra aquí en las variantes más cercanas a lo dramático y ausculta a este enfermo cuya recuperación muy bien vendría a la escena nacional.

¿SE ALQUILA PARA SOÑAR CON EL REGRESO?

MILIAN. ¿Por qué no?

*José Milián se ha movido en aguas diversas dentro de los encrespados mares del teatro cubano. Dramaturgo de éxito desde muy temprano, olvidó que era autor de títulos claves como **Vade retro** o **La toma de La Habana por los ingleses** para dedicar sus mejores fuerzas a este género cantable yailable.*

Para que se cumpla el sueño de un renacimiento se necesita reunir factores, juntar fuerzas y apoyos económicos. También encontrar un teatro, que los hay con posibilidades; pero, sobre todo, tener muchos deseos de no dejar morir el género.

*Yo no hablaría de resurgimiento porque el Pequeño Teatro de La Habana que dirijo en sus casi diez años de existencia no ha dejado de trabajar en esta línea. Los ejemplos están ahí: **Mahagonny**, de Brecht; **Vaselina**, de Jacobs y Casey; mi obra, **La pequeña defensa de los enterradores**; **Estado de locura**, a partir de Shakespeare y de Piñera, entre otros títulos. También habría que tomar en cuenta el trabajo de Berta Martínez con zarzuelas como **Las Leandras** o **La verbena de la paloma**. El género no ha desaparecido del todo en los escenarios, lo que ya no existe es un grupo especializado como el Teatro Musical de La Habana, de Consulado y Virtudes, que se dedicó sólo a esta variante. Andan por ahí dispersos muchos amantes de lo musical y algunos notables especialistas. Entre los jóvenes hay también fuerza latente y entusiasmo que esperan ser convocados.*

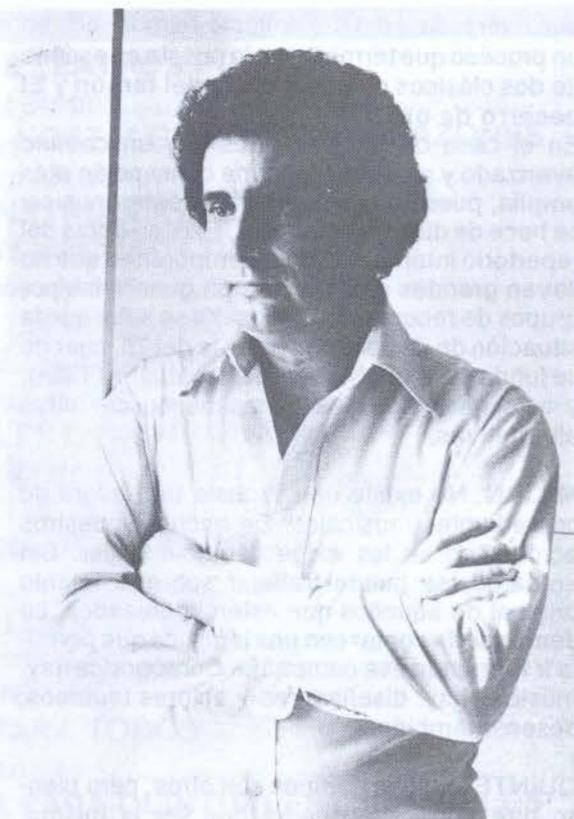
DORR. Pero hay obstáculos objetivos. En primer lugar, el económico. Habría que empezar por conseguir una buena orquesta acompañante, pensar en cosas prácticas, pero tan decisivas como los instrumentos o el papel pautado; en presupuesto para escenografía y vestuario. El escenario tendrá que reunir condiciones de visibilidad y sonoridad adecuadas.

De la recordista cifra de 135 puestas en escena que el teatro cubano debe a Nelson Dorr, un buen número de ellas son espléndidos espectáculos musicales. De *Mi bella dama* a *Maestra vida*, Dorr ha demostrado ser todo un especialista en el género.

Estoy convencido de que los llamados a reanimar esta modalidad -a la manera de Héctor Quintero en el Teatro Musical de La Habana y Virulo en el Karl Marx- tendremos que llenarnos de más amor por el género y estar desprovistos de pequeñas intenciones al tomar las riendas de un proyecto tan ambicioso. Lo importante sería mantener un teatro tan querido como lo fue y aún sigue siendo el musical.

AMAN. *Un teatrista puramente de lo musical. Maestro de los géneros líricos, asesor, pedagogo, incansable amigo del rigor.*

Yo pienso que el asunto no está en la posibilidad de imaginar ni de soñar con el resurgimiento. Estoy haciendo cada día porque se desarrolle este movimiento, porque se lleven a cabo las acciones concretas para continuar una tradición que nació con las tonadillas españolas del siglo XVIII y que tiene mucho que ver con nuestro patrimonio, con un perfil de nuestra identidad. No se trata de un sueño o de una imaginación, sino de una realidad, además, urgente. Este tipo de teatro tiene una significación muy especial para nuestro público. Puede representar un modo de comunicación coherente y no artificial con el turismo.



• Nelson Dorr.

FOTOCREART

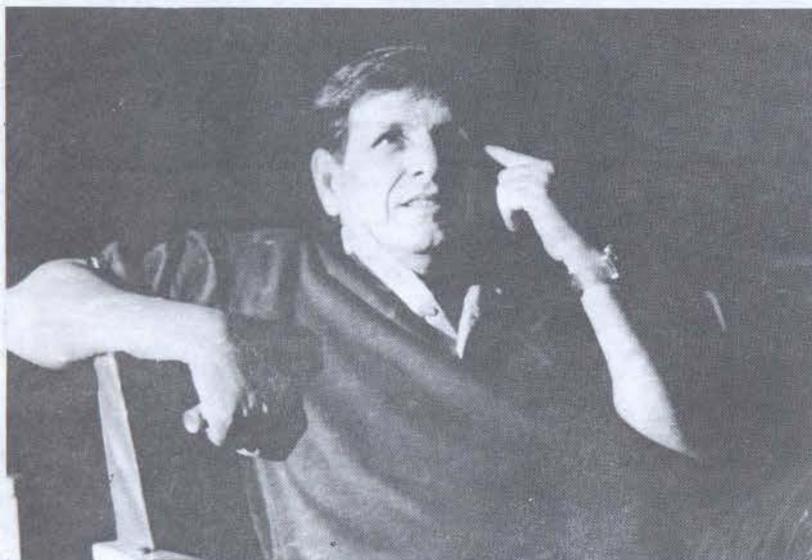
QUINTERO. Imaginar sí, soñar mucho más. Siempre se puede.

*Héctor Quintero es un gran dramaturgo y un maestro del diálogo. Si se piensa en el autor de **El premio flaco**, con relación a este género en clave de dos adjetivos podrían señalarse polémico y, sin falta, fundador.*

La imaginación es infinita y los sueños, como diría el Segismundo, de Calderón, sueños son.

SUAREZ DEL VILLAR. *De Cienfuegos a La Habana, de la comedia clásica del XIX cubano al género lírico, del trabajo en las tablas a un magisterio de mucha paternidad.*

Yo creo que sí hay posibilidades. Los obstáculos pueden ser la formación integral de los intérpretes para un teatro que requiere una preparación psicológica muy fuerte, buena técnica vocal y condiciones como actor para conseguir la integralidad. No lo digo sólo teóricamente. He estado cerca de cursos para entrenamientos de actores y recientemente trabajé



• José Milán.

ALINA SARDIÑAS

con intérpretes del movimiento humorístico en un proceso que terminó con la puesta en escena de dos clásicos como **La corte del faraón** y **El becerro de oro**.

En el caso de los bailarines hay un camino avanzado y se debe tener una concepción más amplia, pues en la actualidad el teatro musical se hace de distintas maneras. Existen obras del repertorio internacional contemporáneo que no llevan grandes gastos y fueron generadas por grupos de recursos limitados. Ya se sabe que la situación de Cuba ahora no es la del 78, cuando se funda el Teatro Musical de La Habana (TMH), y esto hace que sea necesario buscar otras alternativas.

MILIAN. No existe una escuela formadora de comediantes musicales. De hecho a nuestros actores no se les exige cantar o bailar. Sin embargo, se puede trabajar sobre el talento original de aquellos que estén interesados. Lo demás sería contar con una logística que permita ir formando esa compañía. Coreógrafos hay, músicos hay, diseñadores y actores tenemos; deseos, también.

QUINTERO. Los tiempos son otros, pero pienso que la génesis tendrá que ser la misma. Ahora tenemos más pobreza de recursos materiales, y también un potencial artístico diferente. Los expertos en el renglón de bailarines, actores, comediantes musicales están todos viejos; sin embargo, hay jóvenes egresados de la Escuela de Circo y Variedades y más posibilidades para recibir "cuotas" de bailarines procedentes de las escuelas. Con todo, formar un intérprete de teatro musical lleva tiempo. Durante los años en que estuve al frente del TMH propiciamos un seminario permanente de superación para todas las especialidades con profesores de primer nivel.

AMAN. Otra dificultad objetiva es el sistema de programación existente. En este momento tenemos la Opera Nacional, la Compañía de Operetas y Zarzuelas, el Teatro Lírico de Holguín y el repertorio musical de Pequeño Teatro de La Habana, pero la presencia en cartel es muy pobre y esto se convierte en un factor de desestimulación.

DORR. Subjetivamente me atrevo a pensar en cierto concepto fatalista y con tendencia a la subestimación que pesa

sobre el género en nuestro país. Propongo un breve recorrido para ser más claro.

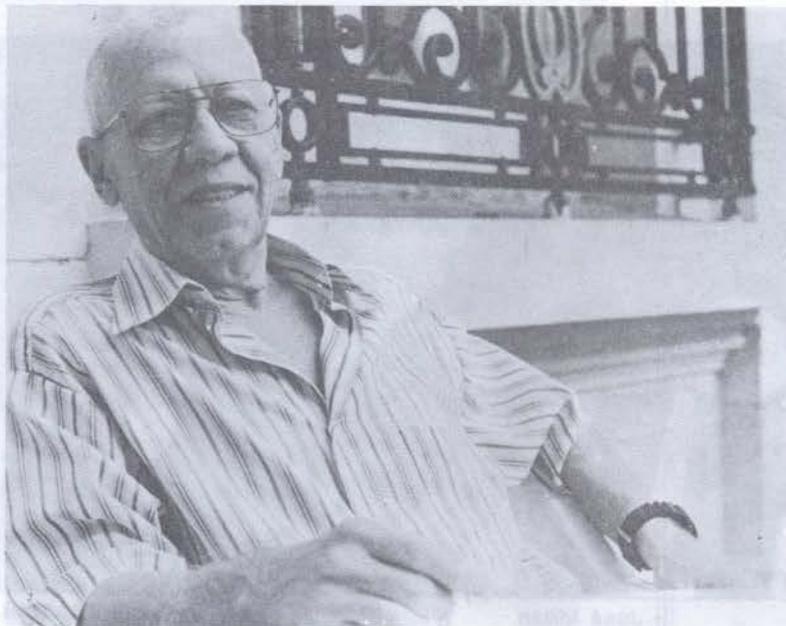
Teatro Bufo del siglo XIX: con música pegajosa, tonadillas picantes, en general buena trama que recuerda de alguna manera la Comedia del Arte, con aceptación masiva de público. Desaparece.

Teatro Vernáculo del Alhambra: después de un éxito arrollador de casi treinta años ya no existe. **Teatro de picardías** que hoy vemos algo ingenuas, establece una tríada genial: El Gallego (a la manera de Pantaleón), La Mulata (a la manera de Colombina) y El Negrito (un arlequín tropicalizado). Sin embargo, también desaparece.

Teatro Lírico. Zarzuela cubana: un movimiento de gran vuelo musical y carácter folklórico. Es una cantera enorme de valores en el campo del canto. De gran aceptación por todos los grupos sociales. Desaparece.

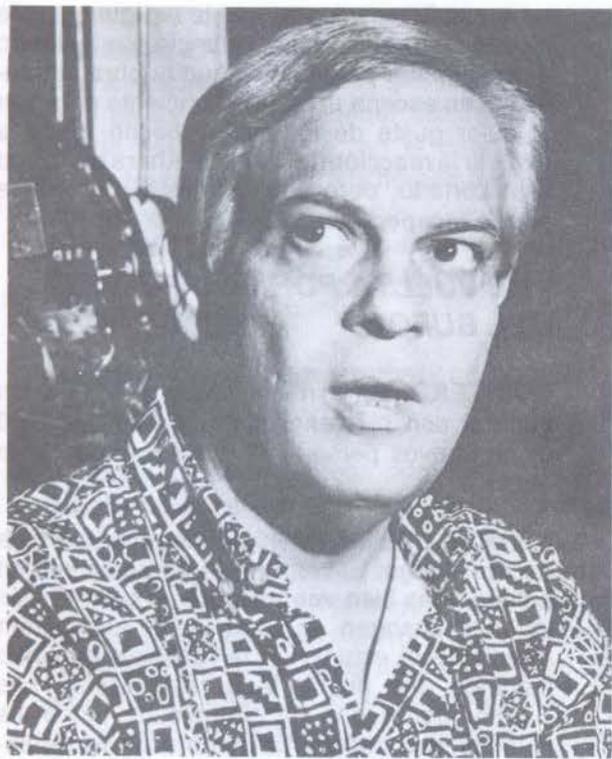
Con la Revolución se les da un tremendo apoyo oficial a todos estos géneros. Se crean grupos líricos de ópera, zarzuela y opereta. Los teatros Karl Marx, América y Musical de La Habana se ponen en función de estas manifestaciones. Este renacer no es sólo en la capital, en provincias hay intenciones de mantenerlo. Recordar Matanzas, Pinar del Río y Holguín. Ese esplendor también ya ha desaparecido.

Ante este fenómeno, muchos artistas han perdido la fe y no tienen certidumbre en la permanencia del género. Por su parte, el público —el que Lorca llamaba Público solamente— está



• Juan Ramón Amán.

ALINA SARDIÑAS



• Héctor Quintero.

FOTOCREART

desorientado con las pocas y escasas muestras actuales de esta variante. El panorama parece desolador. Sólo queda la opción de volver a empezar y plantearse en serio que se trata de tener en escena una opción muy popular con la que puede enseñarse divirtiendo y donde muchas manifestaciones de una sola vez pueden crear.

DEL GESTO AL SONIDO

No debe olvidarse que parte indisoluble de la historia del frecuentemente olvidado teatro musical es la espléndida obra de Gonzalo Roig, Jorge Anckerman o Moisés Simons, por citar tres clásicos. En las últimas décadas la falta de continuidad escénica ha limitado también la riqueza y la abundancia de las partituras originales. No obstante, puede hablarse de casos aislados, como el del muy talentoso Edesio Alejandro, quien inició su obra entre ensayos, funciones y aplausos.

AMAN. La música es la media naranja del matrimonio que constituyen el libreto y lo musical en este tipo de teatro. Si la música tiene calidad, si es consecuente con el texto, si es creadora de las *circunstancias dadas*, si su

propósito va unido a lo que indica el argumento, toda ella es válida. Puede estar influenciada por el *bel canto* o por un guaguancó; lo que sí se hace imprescindible es que haya sido compuesta para cantar, actuar y bailar.

QUINTERO. En mi etapa al frente del TMH fueron pocos los compositores interesados en el género: Edesio, Rafael Casas, Hermido Gómez. En épocas anteriores puede hablarse de Piloto y Vera y de Toni Taño. Marta Valdés ha hecho mucha música para teatro, pero no exactamente para teatro musical.

MILIAN. Quizás soy el culpable de que Edesio Alejandro se acercara a esta variante escénica. Se inició con un espectáculo mío: **El viejo varietés.** En esta modalidad, tanto la música como el baile son partes inseparables de la expresión artística de la obra. Resulta imposible valorar independientemente una de la otra. El músico o el coreógrafo ayudan a plasmar un contenido en el texto o la dirección de actores.

DORR. La relación del TMH con los creadores musicales siempre fue débil, aunque Hermido, Casas, Garcíaporrúa y Edesio llegaron a musicalizar obras completas. Debemos escuchar a los músicos y sus quejas. Ante todo, la falta de compensación económica a un trabajo de musicalizar la totalidad de una obra. Después, la mala promoción, pocas funciones y divulgación. A pesar de esto, puede hablarse de buena música a partir del 78, pero no existe un gran vuelo debido a la falta de estímulos, a las carencias materiales y también de proyección, que afectan la continuidad de la obra.

SUAREZ DEL VILLAR. Con los creadores musicales nunca he tenido problemas. Actualmente tengo textos con partituras musicales, a las cuales sólo les falta la orquestación para empezar a producirse. Son compositores cubanos que han partido de textos nuestros o del teatro contemporáneo no musical. Conozco bastantes creadores que se podrían nuclear a partir de este proyecto; pienso en Calixto Alvarez, Juan Piñera o Beatriz Corona, de quien tengo una obra compuesta. También me parece importante atraer a los músicos de la salsa al ámbito del teatro. Los músicos de jazz, igualmente, estarían encantados de hacer este trabajo.

LITERATURA PARA CANTO Y BAILE

DORR. El tema de los textos es complejo y difícil. Mi maestro, Mario Rodríguez Alemán, me decía: "En el texto y el concepto está el Talón de Aquiles del teatro musical." Debe quedar claro que lo dramático no está sólo en la creación de nuevas obras. Cuando dirigí **Mi bella dama** le di un tratamiento ideológico y cambié el final; impuse un nuevo superobjetivo mucho más actual y humano.

Nuestros consagrados líricos de los años 30 tuvieron libretos con problemas y con limitaciones de visión histórico-sociales. La excelente música que los calzaba podía haber llegado a mayores vuelos si lo hubiesen permitido el argumento y el texto.

MILIAN. No creo que hayamos fomentado una dramaturgia nacional, al contrario, en los diez años del TMH tuvimos muchos problemas para mantener un repertorio coherente e interesante. Hay pequeños ejemplos, como chispazos, pero tuvimos que recurrir a adaptaciones de obras clásicas. Supongo que cierto abuso en la estructura de revista se debió también a la falta de textos.

Para el teatro musical hay que escribir con la intención de usar sus recursos en la expresión dramática. Este equilibrio se dio pocas veces. Para el dramaturgo resulta muy estimulante el contacto con el género vivo, participar de los ensayos, ver funciones de diversa calidad. Hay que darle su lugar a la promoción, y el respeto por el género. Muchas veces se marginó o subvaloró escribir para el musical por prejuicios, y éstos nacen casi siempre por la falta de reconocimiento.

QUINTERO. El género era y continúa siendo muy subvalorado. Fueron contados los que se interesaron en él. En el Musical creamos un concurso para estimular la creación dramática y, lamentablemente, fue un fracaso. El texto de teatro musical también posee características específicas en términos de dramaturgia y exige un trabajo de equipo (autor-guion-director-compositor), donde resulta determinante la labor práctica de la puesta en escena.

DORR. No todos los libretos tienen que ser obras de arte, pero algunos, con eficacia y con logros parciales, pueden sembrar *calidades* y propiciar el respeto para el teatro musical. Este factor es básico para un renacimiento del género. Hay que pensar en qué hacer para estimular

a los escritores y lograr que le otorguen a esta modalidad la misma importancia que al teatro dramático. Lo principal es que la obra permanezca en escena el tiempo suficiente para que el autor guste de lo que ha hecho y pueda evaluar la reacción del público. Ahora el diálogo está cortado, pero soy optimista y creo que podría recuperarse.

¿DE VUELTA POR LOS FUEROS DEL BUFO?

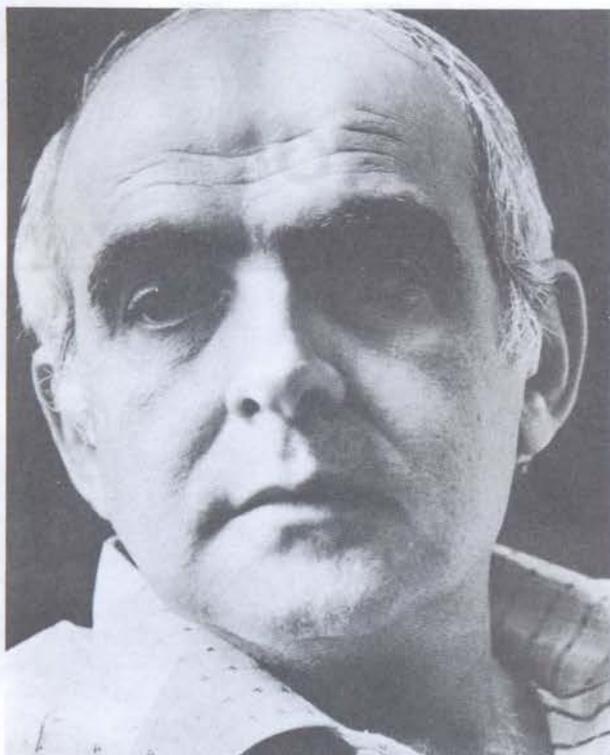
QUINTERO. Para mí la tríada y el bufo en general son referencias de museo. El 2000 exige nuevos personajes y nuevos modos de hacer.

SUAREZ DEL VILLAR. No creo que la tríada de El Gallego, El Negrito y La Mulata sea un peligro, más bien veo un logro en que los más jóvenes busquen por esa vía y encuentren -mediante el estudio de la realidad- el nuevo lenguaje que puede tener este teatro. Los Bufomaníacos son un ejemplo de cómo los jóvenes han hallado la manera de recontextualizar este género tradicional. Me parece que puede ser muy estimulante para los que comienzan a estudiar el teatro musical desde el Alhambra en su vertiente musical y dramática, hasta los sainetes y zarzuelas, algunos de ellos con excelente factura. Conviene, además, que los principiantes posean una visión lo más amplia posible de la comedia lírica, el musical norteamericano, la opereta francesa, de manifestaciones muy fuertes que hay en Brasil, y hasta el teatro musical que se produce en el mundo hispano residente en los Estados Unidos.

DORR. Hacer resurgir el teatro bufo del XIX y el costumbrista del Alhambra del XX no lo creo posible, sobre todo si planteamos aquellas mismas caracterizaciones.

Se podría aprovechar de estas experiencias algunos elementos estructurales, el tono satírico y la raíz definitivamente popular de los personajes. Creo que sería beneficioso social y artísticamente, trayéndolo a las circunstancias y contradicciones actuales. No olvidemos a Brecht, que nos dio lecciones de la historización y de la actualización; del valor de la burla y la risa como medio artístico.

AMAN. Un dramaturgo actual que vive en los 90 tiene material más que suficiente para crear situaciones y personajes que den una imagen de ahora mismo. Lo que se precisa es que esos



• Armando Suárez de Villar.

FOTOCREART

personajes estén bien contruidos para provocar la simpatía que lograba la tría, y que los intérpretes sean creíbles, que canten y bailen bien, como ellos lo hacían.

MILIAN. El vernáculo fue un género evidentemente popular. Su punto débil estaba en la inmediatez, en que podía pasar rápidamente de moda por la dinámica de la vida. Si hay autores capaces de enfrentar esto con calidad, no veo obstáculos ni tengo prejuicios *a priori*, pero, por favor, que se haga con rigor, desde el texto hasta la puesta en escena, y no dejarlo sólo en los dulces favores del chiste.

LOS QUE DEFIENDEN EL APLAUSO

DORR. Conozco muy bien en carne propia ese desatino de situar al aplauso como sinónimo de frivolidad. De lo que es sinónimo ese regalo es de eficiencia, calidad, maestría de los ejecutantes, virtuosismo de la puesta en escena y una música agradable y funcional. Al teatro musical le ha hecho mucho daño esa interpretación del valor del aplauso.

Algunos han sido dogmáticos al pensar que estos medios —desde el teatro musical al caba-

ret— están condenados a la frivolidad, la vulgaridad y la falta de méritos. La prensa ha apoyado muy poco el intento de revivir el musical, y han abundado los esquemas fáciles al catalogar este complejo hecho artístico.

AMAN. Somos un pueblo con una especial idiosincrasia para el canto y el baile. Nuestra historia se puede conocer si nos remitimos a lo que se ha cantado y bailado desde que se formó la nacionalidad cubana.

El aplauso es premio. Algo que recibe el ser humano; no sólo el artista. No creo que la frivolidad se aplauda porque es tan externa que dificulta la comunicación. Se aplaude lo sorpresivo, lo insólito.

QUINTERO. El musical es un género agradecido por lo agradable. A mi juicio, para que su aceptación sea plena tiene que interesar tanto la música como el texto, y poseer un alto nivel interpretativo.

Frivolidad y aplauso pueden y no ser sinónimos, pero esa disyuntiva no es exclusiva del musical. Puede plantearse en cualquier género teatral. Pienso, por ejemplo, en la puesta de **Los miserables**, basada en el monumento histórico de Víctor Hugo; eso es teatro musical, y es algo en serio, en grande.

SUAREZ DEL VILLAR. El aplauso se produce cuando el espectáculo se comunica con el público, y para eso no tiene que ser frívolo, sino eficaz.

MILIAN. La preferencia por este género se puede ver en cualquier lugar del mundo. Se podría decir que en Cuba es así porque somos musicales o porque amamos la música, pero he asistido al mismo entusiasmo con teatros repletos en otras plazas bien diferentes. El teatro musical es un género muy atractivo siempre que esté bien hecho.

Sin aplausos no hay reconocimiento del público. Cualquiera de nosotros ovacionamos una formidable caracterización de Hamlet, y quién se atrevería a acusar a Shakespeare de frívolo. ■

PATAKIN DEL TEATRO CIMARRÓN

O LA VERDADERA HISTORIA DE UN COLECTIVO COMUNITARIO

Fernando Rodríguez Sosa

**OBRA
EN TRES ACTOS,
PROLOGO Y EPILOGO**

La escena se desarrolla en la actualidad, en el Centro Cultural Edison, en Calzada del Cerro y Zaragoza, en el Consejo Popular Las Cañas, sede permanente de Teatro Cimarrón.

PERSONAJES

**EL DIRECTOR
LA ACTRIZ
EL PERIODISTA**

PROLOGO

Muchos, al oír la palabra cimarrón, piensan en Esteban Montejo: una figura real que, al convertirse en personaje literario en la novela-testimonio Biografía de un cimarrón, de Miguel Barnet, ha quedado en la memoria de varias generaciones de lectores.

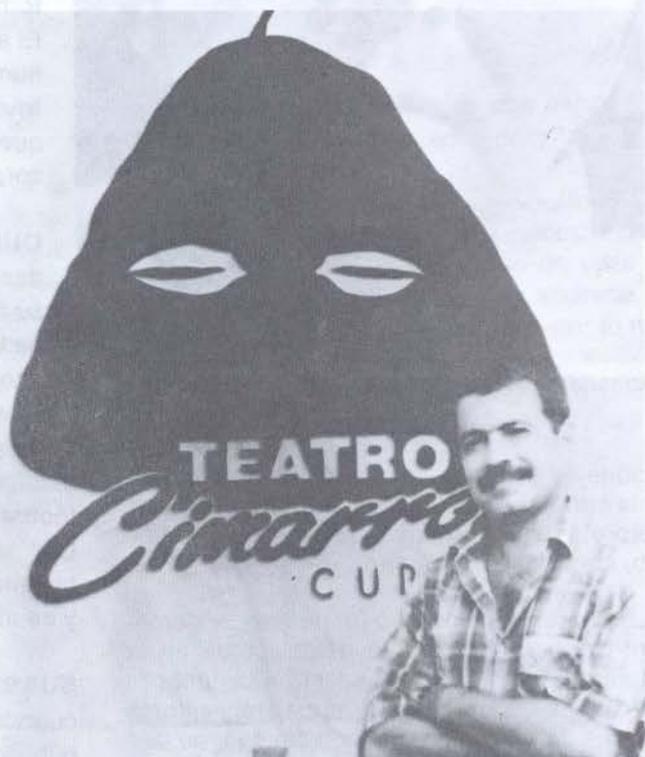
Cimarrón, como ya lo definía en el siglo XIX, en su Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas, Don

Esteban Pichardo, "se dice del negro esclavo prófugo que anda errante por el campo". También los historiadores han opinado al respecto: un cimarrón —según José Luciano Franco— "no era nada más y nada menos que un rebelde, cuya determinación de romper con el estatuto de la opresión se manifiesta en su decisión de defender sus privilegios inalienables de hombre..."

PRIMER ACTO

**DONDE EL DIRECTOR
COMIENZA
LA HISTORIA**

El 3 de agosto de 1995 fue constituido, por el dramaturgo y director artístico Alberto Curbelo, el grupo Teatro Cimarrón. Y, precisamente, tanto el nombre como los propósi-



JUAN MIGUEL VERDECIA

• Alberto Curbelo. Dramaturgo y director general de Teatro Cimarrón.

tos del colectivo, están muy relacionados con la significación de este término en la historia y la cultura cubanas.

Uno de los libros que más influyeron en mí —me comenta el también poeta, narrador y crítico teatral— fue *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet. A partir de su lectura comencé a investigar sobre los cimarrones en Cuba y en el Caribe, quienes fueron rebeldes por naturaleza.

¿Puede decirse, entonces, que Teatro Cimarrón es un colectivo rebelde?

Al colectivo le interesa hacer un teatro que funde el espectáculo con la naturaleza; que viva la libertad del espacio fuera de las tres paredes de la sala teatral; que privilegie costumbres, tradiciones, giros idiomáticos, modos de amar y construir... Escapamos del escenario convencional, para buscar los orígenes del teatro, como antes el cimarrón buscó sus orígenes en el monte. En ese sentido, Teatro Cimarrón es rebelde e irreverente.

Me imagino que los propósitos del grupo estén muy vinculados a esos principios.

Evidentemente, porque a partir de las raíces folclóricas, africanas e hispanocubanas, rescatamos nuestra identidad nacional y caribeña. Nos atrae trabajar las tradiciones culturales de un barrio como el Cerro, donde la presencia negra es muy fuerte, especialmente la cultura yorubá.

Y, para lograrlo, la vía ideal es el teatro comunitario. Un teatro que rescate la experiencia cubana de los años sesenta y setenta, en que algunas agrupaciones se asentaron en diversas comunidades formando parte de su vida y, dentro de ese espacio, crearon un repertorio que partía de la propia comunidad.

El teatro de los sesenta y setenta tenía, por lo general, un interés de confrontación política. ¿Es ése el fin, ahora, de Teatro Cimarrón?

Nos preocupa más la confrontación cultural, ideológica, reinventar las tradiciones de la comunidad, asumir el entorno, no sólo como espacio físico, sino también cultural. Por ejemplo, utilizar en nuestras puestas la arquitectura, las áreas verdes, como escenografía y como valor cultural. Así, el espectador se inserta con sus referentes culturales, para llegar a formar parte de la propia acción dramática o del juego escénico representado. De ahí que el público encuentre un espacio "de ficción" en el que baila, canta, juega, con sus propios bailes, cantos y juegos.

¿A qué público se dirige el repertorio de Teatro Cimarrón?

Trabajamos con todos los segmentos sociales de la población: niños, adolescentes, jóvenes, adultos, y un espectador olvidado de las tablas cubanas: la persona de la tercera edad, el anciano, el abuelo. *¿Es posible, con un espectro de público tan amplio, realizar un trabajo de campo en relación a las obras a representar?*

Sin dudas. Como conozco el público potencial, concibo dramáticamente los textos y las puestas en escena. Esto es muy importante a la hora de abordar determinados temas, de concebir cómo hablan y cuál es la psicología de los personajes. Ello sería imposible si trabajara para un espectador desconocido.

INTERMEDIO

El repertorio de Teatro Cimarrón incluye casi una veintena de obras. De la autoría de Curbelo son Patakín de una

muñeca negra, "uno de los momentos más altos del teatro en Cuba", según la crítica especializada; El príncipe Pescado, Premio de la Editora Abril 1995; El brujo, un divertimento en zancos; El sombrero, Premio de la Popularidad en el Festival de Pequeño Formato de Villa Clara; Yeyé, inspirada en el poema "Alita", de Paul Eluard; El cuento de los payasos verdes, con juegos de participación, y La siguapa, una historia de encuentros y desencuentros entre Oyá y Changó. Además, son parte del colectivo, entre otras, las piezas Una mujer sola, del Premio Nobel Darío Fo; El espantajo y los pájaros, de Dora Alonso; Amor con amor se paga, de José Martí; Salvavidas, de Marianella Freccero, y Osain, de Hugo Araña.

SEGUNDO ACTO

DONDE LA ACTRIZ CONTINUA LA HISTORIA

No soy fundadora de Teatro Cimarrón, pues llegué al mismo en 1997. Ya tenía una experiencia en la escena. Soy graduada de la Escuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte y he pertenecido a otras agrupaciones teatrales. Actualmente, tengo veintisiete años de trabajo en la escena y, antes de integrarme a este grupo, hasta llegué a pensar en dejar el teatro, vincularme a otros medios, como la radio o el doblaje. Pero conocí a Curbelo, me habló de su empeño y pude comprobar que el proyecto de rescate de la cultura afrocubana era serio. Eso me apasionó, porque siempre he sentido la urgencia de actuar para el público que más lo necesita.



• Yeyé.

Tuve que aprender a cantar, tocar instrumentos musicales, manejar muñecos. Teatro Cimarrón también se propone hacer investigaciones en la comunidad que puedan contribuir a mejorar las condiciones y calidad de vida del espectador. Creo en ese teatro, en la medida en que sea serio y cuente con el apoyo de la comunidad. Así se logra un mutuo enriquecimiento. Por eso soy actriz, ésa es la razón de ser por la que yo, Ramona Roque, nunca dejaré de ser artista.

INTERMEDIO

La labor comunitaria que lleva a cabo Teatro Cimarrón, por la que recibió en 1997 la condición de Mejor Colectivo Nacional del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura, abarca, junto a las puestas en escena, la realización de diversos talleres teatrales y la atención cultural a niños discapacitados, casos sociales, con problemas de conducta y alumnos de las escuelas especiales del Cerro.

El juego del teatro en el barrio, por ejemplo, dirigido a niños entre ocho y doce años, además de crear atención teatral en un público que en su mayoría no asistía regularmente a las representaciones, permitió investigar intereses, gustos, juegos y necesidades de los pequeños.

Para indagar acerca de las tradiciones, costumbres y manifestaciones artísticas, de los adolescentes y jóvenes de la zona, desarrollándoles motivaciones escénicas a partir de sus inquietudes musicales, danzarias y literarias, se convocó al Taller Tradición y Teatralidad: en busca de la memoria del barrio.

Por más de cuatro meses, se desarrolló, en el Hospital Salvador Allende, el Taller de Geroteatro, una experiencia con los pacientes de la tercera edad ingresados en este centro, a fin de contribuir a su rehabilitación física y mental a través de técnicas teatrales. Posteriormente, se extendió este trabajo a los círculos de abuelos del Consejo Popular Las Cañas.

TERCER ACTO

DONDE EL PERIODISTA CONCLUYE LA HISTORIA

Es innegable la relación nutricia que se establece entre cultura y comunidad. Se ha dicho que la batalla por defender las realidades y los sueños de la Revolución se gana en el barrio. Y en el barrio, asimismo, se gana la batalla por la cultura. Teatro Cimarrón conoce el valor y el alcance de tal afirmación. Desde su origen, este colectivo ha tratado, y logrado, no de insertarse en la

comunidad, sino de ser parte integrante de la zona en que desarrolla su práctica.

En cuanto a su propuesta estética, explora en el teatro de calle y espacios abiertos, sin olvidar los espectáculos de sala. Y para abarcar tan amplio espectro integra un lenguaje contemporáneo y universal, a partir de una feliz conjunción con mitos, ritos y patakines de la cultura tradicional cubana.

En las representaciones de este colectivo, la música —ejecutada, por cierto, en vivo—, el canto, la danza, la pantomima, el clown, la poesía y la acrobacia, se integran en una función dramática, para así permitir una eficaz y útil comunicación. Las puestas en escena de Teatro Cimarrón parten del rito para crear su propuesta. No se trata, por ello, como quizás erróneamente pensarán algunos, de revivirlo, sino de teatralizarlo, para insertarlo en el contexto de un determinado espectáculo.

El necesario equilibrio entre los elementos escénicos y los humanos, biológicos y culturales en que se desenvuelve la acción dramática es otra de sus características. Por ejemplo, el colorido del vestuario y su textura, de la utilería y de la escenografía, sirven para realzar —y hasta complementar— el paisaje natural.

Al asumir el entorno como su escenario fundamental, la acción de preservarlo es igualmente una reivindicación cultural. De hecho, sus pocos más de diez integrantes —entre actores, cantantes, batalleros y personal técnico-artístico— asumen el barrio como una realidad tangible y también cultural. Así, la comunidad se convierte en la base de su cosmogonía teatral.

El público que asiste, en una plaza, en una calle o en una sala, a las funciones de Teatro



• El cuento de los payasos verdes.

Cimarrón, se presenta ante un teatro vivo, rico en valores autóctonos. A una propuesta que hace del teatro un vehículo de entretenimiento, pero también un instrumento para enriquecer la vida espiritual.

EPILOGO

"El teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de sus paisajes y de su espíritu, con risas o con lágrimas —escribió Federico García Lorca—, no tiene de-

recho a llamarse teatro, sino sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo."

Teatro Cimarrón, en sus pocos años de existencia, ha sabido recoger el latido social e histórico de su tiempo. Su obra y sus proyectos son la mejor prueba de lealtad a sus principios y su mejor compromiso con lo que aún queda por hacer. De ahí que este colectivo se haya ganado el derecho a llamarse teatro.

TELON

La voz de l maestro

Gordon Craig



Ya es tiempo de decirte de qué manera lograrás tú mismo diseñar la escenografía y el vestuario y cómo aprender a utilizar las luces, así como poner en armonía y acuerdo a los actores con respecto a la escena y, sobre todo, con las ideas del autor. Ya estudiaste y seguirás estudiando los textos que quieres llevar a escena. (...)

(...) Porque ante todo está la escena. Es inútil hablar de la distracción que pueda constituir la escenografía, porque aquí no se trata de construir un escenario que entrelenga, sino de crear un ambiente que armonice con los pensamientos del poeta.

Tomemos *Macbeth*. Conocemos bien el texto. ¿En qué lugar se desarrolla el drama? ¿Cómo tiene que aparecer a la fantasía, antes que nada, y luego a los ojos?

Yo veo dos cosas: una roca alta y escarpada, y una húmeda nube que envuelve la cumbre. Un lugar para hombres crueles y amantes de la guerra; un lugar donde se anidan los fantasmas. Al final la nube destruirá la roca y los espíritus a los hombres. Todo está bien —me dirás—, pero ¿cómo dar, cómo traducir a la escena esta idea? Así: sitúa una gran roca que salga por lo alto. Trata de que la niebla dé la impresión que rodea la cumbre. ¿Esto me ha alejado tal vez un milímetro de mi imagen fantástica?

Pero tú me preguntarás: ¿qué forma y color tendrá esa roca? ¿cuáles serán las líneas que den la impresión de altura? Observa primero un ejemplo real. Luego elabora un bosquejo: unas líneas y sus direcciones. No temas dejarlas ir demasiado hacia arriba; nunca será demasiado.

Recuerda que si en una hoja de cinco centímetros es posible hacer una línea que semeje elevarse miles de metros, lo mismo se puede obtener en escena, porque lo que importa son las proporciones, que no tienen nada que ver con la realidad.

¿Y los colores? ¿Cuáles son los colores que Shakespeare nos ha indicado? No te limites mucho a la naturaleza, sino al drama del poeta. Son dos: uno para la roca, el hombre; y otro para la niebla, el espíritu. No toques ningún otro color fuera de estos dos, cuando hagas los bocetos para la escenografía y los trajes. (...)

(...) Por eso haz como te digo. Elabora unos bosquejos en pequeña y gran escala, entrena con los colores sobre la tela; sólo así conseguirás constatar que lo que te digo es cierto. (...)

(...) Desde luego, el peñasco y la niebla no son las únicas cosas que hay que tomar en cuenta, también que sobre las bases de este peñasco se agolpan raras fuerzas terrenales y en la niebla se liberan espíritus innumerables; por decirlo de manera más técnica, es importante tener presente a los sesenta o setenta actores que se mueven en la base de la escena y las otras figuras que evidentemente no pueden estar suspendidas en un hilo, aun cuando sea factible que estén netamente separadas de los seres humanos y corpóreos. (...)

(...) ¿Quieres que te explique de otra manera lo que intento decir técnicamente? Ocupa con la roca lo que podría ser la mitad del arco de proscenio; es el flanco de una altura escarpada, alrededor de la cual culebreen muchos senderos que se reúnen en una explanada extensa por medio o tal vez por las tres cuartas partes de la escena. Ahí habrá entonces espacio suficiente para todos, hombres y mujeres. Ahora abre la escena por las demás partes, a excepción de un espacio vacío (abajo y arriba), y en ese espacio has de calar la niebla, dejando luego que se desvanezca poco a poco. Desde esta niebla es de donde habrán de aparecer las figuras que hayas forjado y que representan a los espíritus. (...)

(...) Con los medios ofrecidos por la escena será doble estudiar los movimientos de los actores, y sin añadir un solo hombre a los cuarenta o cincuenta que tienes, deberás crear la impresión de una muchedumbre más numerosa. Para ello, dispondrás de su reacomodo, de manera que no desperdicies ni un individuo o puedas disminuir la eficacia escénica. (...)

(...) A través de la sugestión darás en escena la sensación de cada cosa: lluvia, sol, viento, nieve, granizo, calor canicular, etcétera; pero no intentarás hacerlo luchando contra la naturaleza, para adueñarte de sus tesoros y ponerlos frente a los ojos del público. Acudiendo al movimiento, podrás restituir el sentido de las pasiones y los pensamientos de un gran número de personas y ayudar también al actor a expresar las ideas y las emociones del personaje que interpreta. El realismo, la precisión de los detalles, son inútiles en escena. (...)

(...) En la preparación de un trabajo escénico, mientras piensas en la escenografía, debes, de repente, pasar a otro argumento: la actuación, el movimiento como otra parte del conjunto unitario. Considerarás el movimiento, independientemente de la escena y el vestuario, como un movimiento en sí; integrarlo, de alguna manera, al movimiento general que con tu fantasía puedas observar en escena. Sólo entonces alcanzarás revertir sobre el conjunto todos tus colores. (...)

(...) Entre tanto, puedo decirte una o dos cosas más que harás bien en evitar. Por ejemplo, no te apoyes en los libros sobre vestuario. Cuando te encuentres en dificultades, consulta, quizás, alguno de ellos; sin embargo, verás qué poco te ayudará a sacarte de un apuro. Lo mejor es no crearte muchas complicaciones con un sinnúmero de detalles. Recurre a lo simple y lo espontáneo. Si estudias cómo trazar una figura y de qué manera adaptarle un saco o alguna cosa para tapar sus piernas o su cabeza; o si intentas vestirla de diferentes maneras, interesantes, bellas o divertidas, obtendrás mucho más que el dedicarte a la simple consulta que te habrá de confundir. (...)

Adolphe Appia

...a la disposición del actor



(...) Muchos afirman que no puede ser de otra manera, que las convenciones del diseño de escena son rígidas, etcétera. Yo digo todo lo contrario. (...) Nuestra escenificación moderna es por completo esclava de la pintura, la cual pretende darnos la ilusión de realidad. Pero (...) el principio de la ilusión lograda al pintar sobre piezas verticales de tela, "bastidores", y la ilusión alcanzada por el (...) cuerpo del actor, se contradice (...)

Permítanos examinar la artesanía escénica moderna desde estos dos puntos de vista (...) Creemos que debemos imitar la realidad lo más exacto posible. Sin embargo, presentarla plásticamente es difícil, a menudo imposible, y de cualquier manera es muy cara. Esto nos da fuerza, según se ve, a reducir el número de elementos representados. Sin duda alguna, la pintura permite mostrar al público una incontable cantidad de cosas. Sin embargo, el principio básico de la pintura

consiste en reducir todo a una superficie plana. Entonces, ¿cómo pueden llevar un espacio tridimensional en el escenario? Sin ningún afán por resolver el problema, los directores han decidido (...) abandonar cualquier intento de pintar la parte más baja de la imagen escenográfica. Por ejemplo, si es un paisaje, la parte más alta será una bóveda con el decorado de un bosque (...), al fondo el horizonte y el cielo, y en la base el piso del escenario. Esta pintura que supuestamente ilustra todo, es forzada desde el principio a no representar el piso, ya que no hay relación posible entre los bastidores verticales y el piso del escenario. Esta es la razón por la que los escenógrafos disimulan la base de los bastidores.

(...) El piso no puede reproducirse pintándolo. Pero, ¡ahí es precisamente donde el actor se mueve! Nuestros directores han olvidado al actor, ¡quieren hacer un Hamlet sin Hamlet! Sin embargo, ya que es necesario tener en cuenta por completo este cuerpo vivo, la pintura se puede colocar ahí o allá a la disposición del actor. Algunas veces la pintura aumenta abundantemente, aunque al hacerlo así se ve muy ridículo. Sin embargo, cuando han rehusado producir una simple pulgada, el actor (...) mueve a risa. El antagonismo es completo.

El diseñador escenográfico es, sin lugar a dudas, uno de los principales colaboradores del director. El escenógrafo, como suele llamársele, tiene la función de garantizar el desarrollo visual y plástico en el proceso teatral. El es el máximo responsable de los elementos que en la escena mantienen una acción comunicativa con el espectador.

¿Existen en la escena cubana esos elementos que cubren el espacio plástico y visual?

Hay evidencias y criterios, de los propios diseñadores y del público en general, de que en los últimos diez años la escenografía cubana ha sufrido un resquebrajamiento; "una recaída", como dirían algunos. Sobre esto, influyen varios factores: desde las dificultades económicas, hasta las nuevas concepciones de la puesta en escena; desde la falta de creatividad, hasta la no formación de jóvenes figuras que se encarguen de tal función.

También es una realidad la preocupación por los problemas del decorado en las tablas cubanas. Este es el motivo de un grupo de cinco entrevistas realizadas a personas que, de una forma u otra, han sido parte del mundo del diseño escenográfico nacional: María Elena Molinet, Miriam Dueñas, Graciela Fernández Mayo, Salvador Fernández y Rey Mena.

Todos ellos han comentado parte de sus experiencias en esta labor; han valorado la situación desde varios ángulos, y, sobre todo, han hablado del tema, al parecer, con el mayor grado de sinceridad posible. Se mostraron locuaces y, hasta cierto punto, comprometidos con la nueva realidad que se le avecina al diseño gráfico cubano. Aseguran que tienen el mayor interés de ayudar al mejoramiento del mismo.

Los cinco, sin excepción, tuvieron la gentileza de responder a preguntas como: ¿Existe un empobrecimiento en la escenografía del teatro cubano? ¿Estaría esto causado por las dificultades económicas que atraviesa el país? ¿Se mantiene una relación de trabajo entre el diseñador escenográfico y el director?, entre otras.

EL INTRUSISMO NOS GOLPEA

*María Elena Molinet está considerada la decana del diseño escenográfico cubano: lleva casi cincuenta años en esas funciones, específicamente en las labores de vestuario. Ha sido fundadora del Conjunto Folklórico Nacional, en los años cincuenta; de las escuelas de arte y los talleres de escenografía, después del triunfo de la Revolución. Ha trabajado en más de cien montajes de obras de teatro y dieciséis de cine, entre las que se destacan, en las tablas: **María Antonia**, de Roberto Blanco; **Aire frío**, de Abelardo Estorino, y **Obras japonesas**, de Rolando Ferrer. En el cine, diseñó los vestuarios de los filmes: **Lucía**, de Humberto Solás; **Los días del agua**, de Octavio Gómez, y **Baraguá**, de José Massip, por citar algunos. En estos momentos, a los 79 años de edad, está jubilada, aunque se mantiene ofreciendo talleres para las nuevas generaciones de diseñadores.*

¿Usted cree que existe un empobrecimiento en la escenografía del teatro cubano de los últimos diez años?

ME. Sí existe. Y opino que es por la mediocridad del ambiente teatral y escénico que hay en este país. Teatral, en cuanto al hecho dramático. No hablo de problemas ideológicos, sino de empobrecimiento con respecto al teatro de los sesenta, cuando también había problemas económicos. Lo que a uno le duele es que después de una década tan brillante como la del sesenta, se haya caído en este estado. Desgraciadamente, desde un tiempo para acá hay una cantidad de *intrusismo* en el teatro y dentro del diseño, enorme. Abunda mucha gente sin talento y sin bagaje que se dedican a esas cosas, y lo que salen son adefesios. Es el teatro del pobre por el pobre, entonces está la pobreza por la pobreza. Ahí está la razón por la que uno se pregunta: por qué esa escenografía y ese vestuario tan sucios, por qué tan harapientos. Eso



• María Elena Molinet.

ALINA SARDIÑAS

no responde a un verdadero concepto dramático.

¿Podría ser esto causado por las dificultades económicas por las que atraviesa el país?

ME. No lo creo. Si hubiera un movimiento teatral de verdad, la escasez de recursos fuera un incentivo. Cuando tú tienes que diseñar para una obra determinada, estás comprometido a poner tu potencia creadora en función de eso y crear de lo que no hay. Pienso que el empobrecimiento no es sólo material, sino espiritual. Es lo que más me apena.

¿Usted piensa que se mantiene una relación de trabajo entre el diseñador escenográfico y el director?

ME. No, eso se ha perdido. Hoy día cada cual trabaja por su cuenta, como si el teatro no fuera un arte de conjunto. Estoy convencida de que se alcanzarían buenos resultados si se unieran

el talento del diseñador y el del director de la obra. Así es como se trabaja.

Durante los años sesenta, los proyectos se presentaban a los talleres. Se había implantado una reglamentación que fue muy útil. Las obras se analizaban, se discutían entre los diseñadores y el director. Se explicaba qué significaba cada cosa y después se montaban. Era un trabajo de escenografía en conjunto.

¿Cuál es su criterio respecto a los microtalleres y al sentido funcional de Tecnoescena?

ME. El microtaller es algo muy importante en un grupo de teatro. En ellos se realizaban muchas pequeñas cosas. Cuando se cambiaba de actor en una obra y había que modificar el traje, eso se hacía en el microtaller. Cuando se efectuaba la reposición de una obra, los cambios de vestuario y de escenografía en general, casi siempre eran resueltos con eficacia por el microtaller. Allí se concluían trabajos que necesitaban de muy poco tiempo. Son mucho más

funcionales para esos menesteres que donde existe un plan de producción que cumplir y no hay tiempo ni posibilidades de hacer las cosas que más urgen a las agrupaciones. Yo soy fundadora de los talleres, pero me fui cuando se empezaron a dinamizar, cuando se hicieron muy grandes. Yo sentí que la organización que imperaba allí no era la más correcta. Después surgió la Industria Artística, cosa que yo discutí hasta el infinito, porque eso no es una industria. El trabajo que se hace para el diseño escenográfico en su mayoría es artesanal, siempre de abajo hacia arriba. Me di cuenta de que era correcto la presencia de los talleres grandes, pero también son necesarios los pequeños de cada grupo para que resuelvan los problemas más inmediatos. Estos talleres, después, se convirtieron en Tecnoescena. Ya en aquel momento yo me había alejado totalmente de ese mundo. No tengo nada que ver con Tecnoescena, porque para mí entrar y ver aquellos talleres que yo fundé y darme ganas de llorar es lo mismo. Técnicamente están peor que nunca. Eso no tiene nada que ver con el teatro. A esas personas no les interesa el mundo del teatro. Los que verdaderamente lo amaban, se jubilaron o se murieron. Digo esto con mucho pesar, porque yo soy como la madre de esos talleres.

¿De qué forma valora usted el hecho plástico y el interés de los directores?

ME. Desgraciadamente, para muchos teatristas el hecho plástico en la escena no les interesa. Puede que les importe, pero no saben qué cosa es el hecho plástico. Ellos les dan más importancia al texto y al actor. Siempre se deja para lo último el diseño de escenografía: si hay que adornar una puerta o hacer un vestido, se deja para el final. En el mundo entero y en Cuba, todavía en estos momentos, no se le da un verdadero lugar al hecho plástico de la puesta en escena. Y sí lo digo categóricamente.

¿Cómo ve usted el mundo de los nuevos diseñadores y qué recomienda para la escenografía del teatro cubano?

ME. Yo tengo confianza en el futuro. Hay algunos que despuntan con buenos resultados, casi todos se han formado empíricamente, porque

la academia se interrumpió a mediados de los años setenta. Se perdió toda una tradición. Ahora no hay continuidad. Hace un tiempo que se volvió a crear el Departamento de Diseño en el Instituto Superior de Arte. Eso es alentador, porque hay intenciones de continuar. Pero si esta base no se desarrolla, entonces los muchachos jóvenes que están tratando de romper las lanzas y de hacer lo que puedan no lograrán ningún resultado. Es loable su labor, pero no se puede aspirar a mucho, porque no tienen base teórica ni teatral fuerte. Fijese a dónde volvemos a caer, en lo del principio: hay un empobrecimiento en el teatro.

HAY QUE JUGAR CON LA EXPERIMENTACION

*Miriam Dueñas finalizó los estudios en 1967, en la primera graduación de la Escuela de Diseño. Ha trabajado en teatro, cine y espectáculos musicales. Para el teatro diseñó las obras **Man-teca y Delirio habanero**, dirigidas por Miriam Lezcano, con el grupo Teatro Mío, y **La noche**, a cargo de Roberto Blanco. En el cine, trabajó en el vestuario de Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea; Isla negra y Mambí, coproducciones cubano-española y cubano-canaria, respectivamente. También lo hizo con los filmes Madagascar y La vida es silbar, ambos de Fernando Pérez. En el mundo del espectáculo diseñó **Antología del bolero y Cuba tropical**, recientemente estrenada en Tokio.*

¿Cuáles son los factores que usted considera determinantes en el empobrecimiento que se comenta de la escenografía?

MD. Ese empobrecimiento está vinculado con el problema económico directamente, y con un espacio de experimentación que no se ha abierto. Esto no ha sucedido, quizás, porque los creadores no lo han exigido del todo. A mí me parece que tiene mucho que ver con los intereses de los teatristas y con los de las puestas en escenas también. A veces hay un concepto de puesta en escena que no le da espacio de experimentar al director y poner en práctica su punto de vista en relación con la escasez de recursos.

Repito, tiene que ver con los enfoques de la puesta en escena. Cuando montamos **La no-**



• Miriam Dueñas.

ALINA SARDIÑAS

che, partimos de una serie de experimentaciones con los recursos existentes, y empezamos a trabajar en medio de los ensayos, donde se enriqueció esa labor; ahí se buscaron soluciones simultáneas para cada uno de los personajes. Colaborando juntos el director y el diseñador, se logró un resultado que tiene que ver con el concepto general del teatro.

¿Usted cree que el empobrecimiento escenográfico del que se habla es total?

MD. Me parece que no. Hay creadores que han mantenido una línea más correcta en ese sentido. Todo el mundo sabe del afán de Roberto Blanco. Es un director que tiene un enfoque estético muy importante en sus puestas en escenas, y lo ha trasladado a su colectivo. El ha llamado a escenógrafos, diseñadores, y esto ha dejado su huella. Otro caso, el más nuevo, es el trabajo que ha hecho Carlos Díaz con El Público. De sus puestas en escenas uno ha podido apreciar cuál es el concepto de diseño que tienen ellos. Con las luces, todos sabemos lo

que han hecho Repilado, Saskia. Ha sido algo valioso en este sentido. También la labor de María Elena Molinet con el vestuario.

¿Qué piensa sobre las nuevas generaciones de diseñadores escenográficos?

MD. Bueno, ése es otro fenómeno. Es muy pobre el mundo de gente nueva en el teatro. En el teatro dramático, prácticamente no existe. Se ha interrumpido, y es algo que tenemos que rescatar. Creo que sí existe talento, lo que hay es que encontrarlo. Y ésa es una tarea de todos. Eso nos compete a todos.

¿Cuáles su opinión sobre el trabajo que se hace en los talleres actuales? Me refiero a Tecnoescena.

MD. Yo pienso que no es tan terrible. Allí hay gente muy interesada en el teatro. Creo que la batalla de Tecnoescena hay que lograrla desde la perspectiva de cada creador, desde el enfoque de cada uno de ellos. He tenido que trabajar

en ese lugar durante treinta años, y estimo que tienen una empresa difícil, porque el tiempo ha ido cambiando y los materiales escasean. También estoy de acuerdo con los pequeños talleres, pero Tecnoescena es importante para los grandes proyectos y diseños del teatro, aunque sabemos que hay dificultades con el personal especializado en funciones técnicas; es decir, sastres, zapateros, pintores, y otros que no tienen una buena formación. Pero la solución está en la relación e interés que muestren el director y el diseñador a la hora de trabajar en la puesta en escena. La situación no es tan delicada como se comenta.

HEMOS VUELTO A RECOMENZAR

*Graciela Fernández Mayo es egresada de la primera graduación de la Escuela de Diseño en 1967. Trabajó en el montaje escenográfico de la obra **El becerro de oro**, con Teatro Estudio, dirigido por Armando Suárez del Villar, en el mismo año que terminó la carrera. Después, en*

*1968, hizo la misma función con la puesta en escena de **Dios te salve, comisario**, que montó Eduardo Robreño con el Teatro Martí. Por ese tiempo también diseñó **Zoológico de cristal**, de Adelaida Escardín y el Conjunto Dramático de Matanzas. Uno de sus últimos desempeños en las tablas fue en 1979, en el diseño de **Ernesto**, con el Teatro Político Bertolt Brecht. Desde 1993 es rectora del Instituto Superior de Arte (ISA). Fue una de las promotoras de la reapertura de la Facultad de Diseño que hoy funciona en ese centro.*

¿Hasta qué punto usted cree que existe una demanda de diseñadores en el país?

GF. Para todos, por simple observación empírica, se evidencia que hay una necesidad de diseñadores, pero desde el punto de vista de estructurar una demanda, eso no aparece. El Instituto tomó la decisión para que, por lo me-



• Graciela Fernández Mayo.

ALINA SARDIÑAS

nos, a partir de la existencia de los estudios, empezaran a formularse esas solicitudes. Ahora tenemos seis estudiantes que si se gradúan sería un éxito; podrían tener ubicación en el mundo del espectáculo, en el cine o en el mismo teatro. Nosotros, a la hora de determinar cuántos van a estudiar, no nos podemos guiar porque se diga que en el país se necesitan diez o veinte diseñadores. Esa es la primera situación que nos presentamos.

¿Cuándo fue que comenzaron y bajo qué circunstancias?

GF. Bueno, recomenzamos, porque la especialidad existía en el Instituto y dejó de funcionar a mediados de la década del setenta. Hace tres años que volvimos a echar a andar estos estudios. Antes de esto se manejó que el mundo teatral había cambiado mucho, y que nosotros no estábamos preparados para trabajar en el ambiente académico y formarlos adecuadamente en todas esas técnicas. También hubo la depresión en cuanto a la realización por problemas económicos, y toda una serie de cuestiones, y eso se fue postergando hasta que llegamos a la conclusión de que había que empezar, y ya una vez iniciada la enseñanza, se divulgara y se conociera para entonces organizar esa demanda. Por otra parte, muchas de las personas que conocían del diseño, en esos momentos duros de principios de los noventa, no podían ejercer esa función, lo cual trajo como consecuencia que tuviéramos que comenzar las clases con un profesor yugoslavo, que ya no está, y con una profesora española, quien aún se mantiene con nosotros.

¿Cómo van a estar insertados estos diseñadores en los diferentes medios de trabajo?

GF. Nosotros todavía no tenemos una visión de cómo ellos se van a insertar en el trabajo futuro. Aquí los preparamos para que trabajen en todos los medios. Ellos deben ocupar el mundo danzario, la televisión, el teatro, el cine, el espectáculo de cabaret, y otras ocupaciones. Son grandes preguntas que todavía están por concretar sus respuestas, pero que ya por lo menos se puede plantear que están en embrión.

SE NECESITA TIEMPO PARA EL FUTURO

Salvador Fernández comenzó a trabajar en el diseño escenográfico en 1959, con Teatro Estudio. Aquí diseñó, bajo la dirección de Roberto Blanco, Doña Rosita la soltera, de Federico García Lorca, y La muerte de un viajante, a cargo de Vicente Revuelta. También, bajo la producción del Teatro Nacional, diseñó El círculo de tiza caucasiano, de Bertolt Brecht, dirigida por el uruguayo Hugo Ulive. Estudió la especialidad en la antigua Checoslovaquia, donde se graduó en 1965. Desde 1966 trabaja en el Ballet Nacional de Cuba. Actualmente es subdirector técnico de esta institución y ha diseñado los ballets Carmen, con coreografía de Alberto Alonso, y Giselle, Coppelia y más recientemente Tula, estos últimos coreografiados por Alicia Alonso, además de otros y algunas óperas. Les ha hecho el montaje a más de trescientas obras, en las diferentes manifestaciones de las artes escénicas. También ha desempeñado su labor en otros países. En 1982 recibió la Distinción por la Cultura Cubana.

¿Cuáles son las razones que usted cree que dieron lugar a la decaída del diseño escenográfico cubano?

SF. Yo pienso que el motivo que llevó al estado actual del diseño teatral cubano es el cierre de la escuela, que duró casi veinte años. Las razones que existieron para cerrarla yo las desconozco, nunca nos dijeron nada, por lo menos a mí. Es muy difícil responder cuando la gente le pregunta a uno por qué no hay diseñadores desde hace unos cuantos años. Eso es por un lado. Por el otro: la carencia económica, que nos afecta muchísimo. El diseño teatral depende de un presupuesto; la escenografía se hace de elementos materiales. Se conoce que la vida está cara; pero la carestía, por lo menos en mi caso, activa la imaginación. Yo he trabajado mucho con telas viejas; he vuelto a pintar telones viejos. Creía que eso era un incentivo. Pienso que aunque la situación económica influye, lo más catastrófico ha sido el cierre de la escuela y la programación teatral de Cuba.

Un caso particular es el de los pintores dentro del diseño. Eso es una especialidad. Nosotros tenemos una tradición en esa manifestación que viene desde los años veinte; la trajeron unos maestros catalanes. Ellos realizaron la escenografía del Alhambra, por ejemplo. Esa



• Salvador Fernández.

ALINA SARDIÑAS

tradición se ha mantenido hasta nuestros días, aunque ya quedan menos por el poco trabajo que tienen y, además, por los bajos salarios, porque hay que decir que son bajos, y entonces se han dedicado a pintar otras cosas por ahí, de firmas privadas, para poder subsistir.

¿Tiene esperanzas en el futuro del diseño cubano?

SF. Bueno, yo no quiero pecar de pesimista, pero si las cosas continúan como van, no habrá avances en ese sentido; aunque tengo entendido que se ha restablecido la escuela, pero eso necesita tiempo: para que se vuelva a incrementar el mecanismo de la academia, se establezca el claustro de profesores que está realizando otras funciones, también para que haya más posibilidades en la preparación de los nuevos especialistas. Pero qué se hace con los diseñadores si no tienen después las posibilidades de realizarse. Digo esto porque en el teatro actual hay muy pocas puestas en escenas, y ya se ha perdido el contacto entre los diseñadores y el director. No hay un trabajo común. Esto es difícil para el desarrollo de la escenografía.

¿Cómo usted ve la relación entre el diseñador y el director?

SF. En la actualidad es pésima. Hace algunos años, yo recuerdo que hacíamos un trabajo de conjunto, porque se respetaba el ejercicio de los demás. En estos momentos, con el problema económico, muchos teatristas, para ahorrar dinero, hacen la función de director, diseñador y productor. Eso es absurdo; por muy capaz que sea uno, es imposible que se puedan hacer tantas cosas a la vez.

NO TODO ESTA PERDIDO

Rey Mena tuvo una formación autodidacta en el diseño escénico. Primero trabajó, en las décadas del sesenta y setenta, como diseñador gráfico en la revista Cuba. Posteriormente, ya en los inicios de los ochenta, se vinculó a la escenografía en el Ballet Nacional de Cuba. Para éste ha hecho varios montajes, entre ellos, Dionaea y Electra Garrigó, con coreografía de Gustavo Herrera; Tributo a José White, Manita en el suelo y Diario en el suelo, de Alberto

Alonso. También diseñó la obra romántica *La sílfide y el escocés*, una versión coreográfica de Clotilde Peón, y más recientemente, para la versión coreográfica de Pedro Consuegra, *Los millones de Arlequín*. En la actualidad trabaja en una nueva producción de *Coppelia*. En 1993 recibió la Distinción por la Cultura Nacional. Ha trabajado en el extranjero con la Opera de Roma y la Compañía Nacional de Danza del Palacio de Bellas Artes de México.

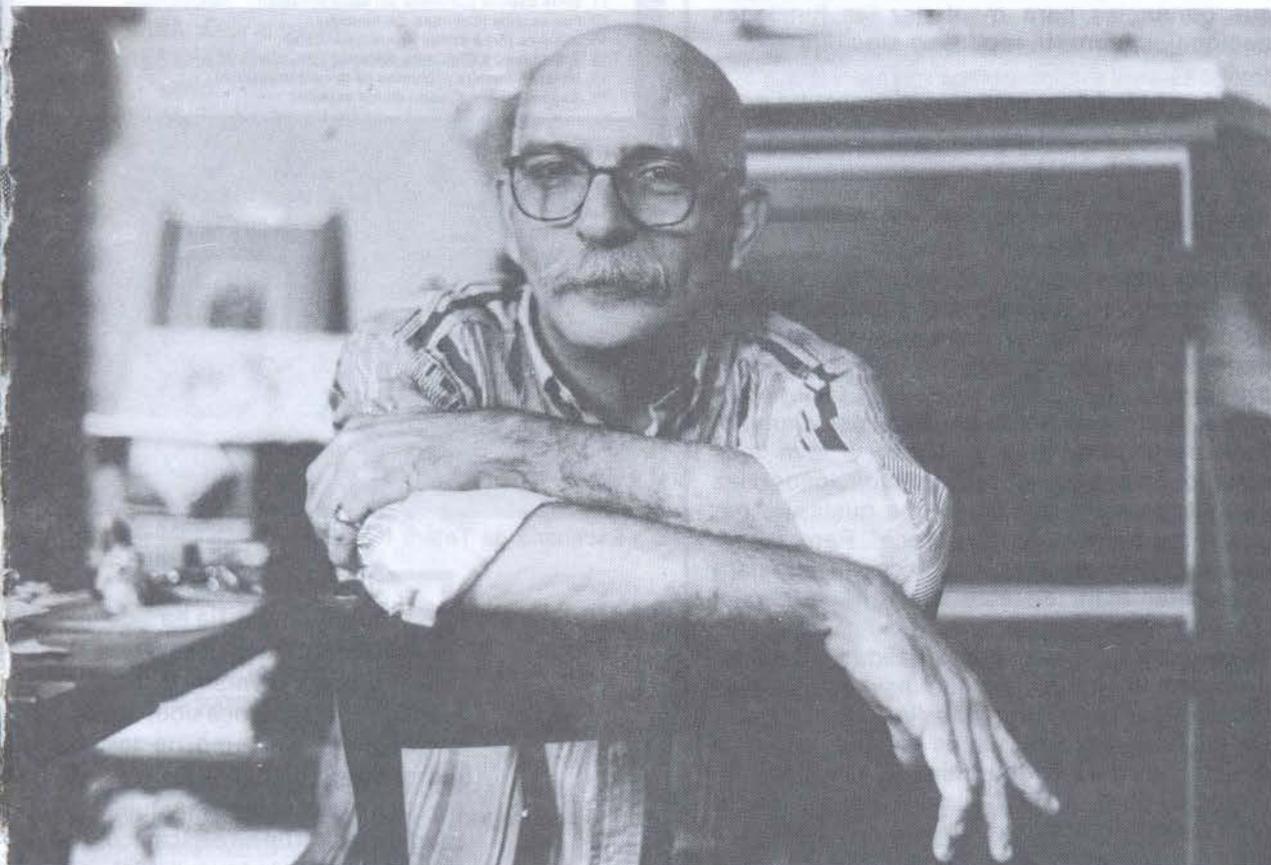
¿Considera que el llamado teatro de vanguardia ha provocado la decadencia en la escenografía cubana?

RM. Yo nunca mencionaría el concepto de teatro de vanguardia, porque se puede hacer esto con una superproducción. Creo que el Ballet Nacional de Cuba es un ejemplo de cómo sobrevivir en esta situación, pues está constituido en este aspecto; es un sistema cerrado, en el mejor sentido de la palabra. Ahí se reciclan los materiales que se pueden utilizar de varias formas.

También entiendo que hay problemas con la programación y con la escuela, pero, según mi criterio, lo que más nos afecta en la técnica es la falta de artesanos. Esto es algo grave. Me parece que es más delicado en los talleres de escenografía, donde ha habido un éxodo casi constante durante los últimos años. Pienso que la escasez obliga a los creadores a buscar soluciones.

¿Se establece hoy una relación entre el diseñador y el director de la obra?

RM. No lo creo. La relación entre el diseñador y el realizador tiene que estar en función de todo lo que se está haciendo. En primer lugar, el escenógrafo debe estar abierto para que el director le aporte ideas; él lo puede hacer, porque muchas veces eso ocurre. En ocasiones uno diseña y en la práctica hay que hallar una solución, y sientes que el realizador no la busca para pasar menos trabajo; en cambio, hay otros que son todo lo contrario, te sugieren para enriquecer la obra. Eso depende del interés de cada cual.



• Rey Mena.

ALINA SARDIÑAS

¿Cómo valora usted las responsabilidades de Tecnoescena?

RM. Yo pienso que no todo está perdido. Ahora se ha usado mucho tirarle a Tecnoescena, pero yo fui con el ballet a Italia, y allí las técnicas son las mismas que aquí. De pronto ellos tendrán una máquina que hace los ladrillos de plásticos, pero nosotros también podemos si nos lo proponemos. Considero que no se han logrado más cosas porque no nos hemos preocupado. Sería posible tener una tecnología más alta; en eso sí han perdido los talleres. A pesar de la situación económica se pueden hacer intentos.

¿Qué opina sobre la política de trabajo de Tecnoescena?

RM. La política económica de esa institución, al parecer, no existe en este momento, porque de nada vale un diseño escenográfico sin nadie que lo pueda hacer. Eso es difícil para ellos: para realizar un trabajo necesitan adquirir dólares, y para obtener esa moneda tienen que producir para ganarla. Ellos, a veces, arriesgan sus ganancias para mantener las funciones nacionales, pero, te repito, es algo difícil.

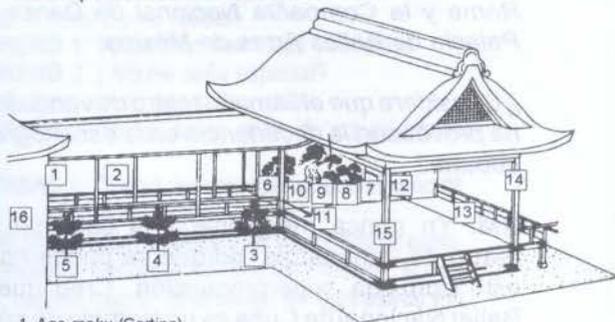
¿Donde usted cree que está el problema en la actualidad?

RM. Mira, en la década de los ochenta, el diseñador tenía una importancia de la que hoy día se le ha privado. Esto es producto de muchas cosas, entre ellas, la crítica. Los críticos de teatro en Cuba de lo último que te hablan es de la escenografía, tal vez por desconocimiento y porque no están lo suficientemente preparados. A la gente le es más fácil hablar sobre teatro que sobre música, por ejemplo. Esta es un arte más abstracto y lleva más estudio. En cambio, sobre las actuaciones o las obras todo el mundo dice: "me gusta, no me gusta; me parece, no me parece". Pero eso no es así. Creo que hay que estar capacitado para cuestionar algo; en este caso me refiero al diseño escenográfico.

Tú me preguntabas por la actualidad, y a mí me preocupa el futuro, porque hay deficiencias económicas que corren el peligro de convertirse en costumbre. A veces le sugieres a un director un diseño determinado y te dice: sí, correcto, pero cuándo yo voy a tener dinero para realizarlo. Ves lo que te digo: esa escasez monetaria se está convirtiendo en una costumbre. ■

ASIA

• Componentes del escenario Noh.



1. Age-maku (Cortina)
2. Hashi-gakari (Puente)
3. Ichi-no-matsu (Primer pino)
4. Ni-no-matsu (Segundo pino)
5. San-no-matsu (Tercer pino)
6. Kóken-bashira (Asistente de escena)
7. Fue-za (Asiento de la flauta)
8. Ko-tsuzumi-za (Asiento del tambor al hombro)
9. Ó-tsuzumi-za (Asiento del tambor en la pierna)
10. Taiko-za (Asiento del tambor en el suelo)
11. Shite-bashira (Columna del actor principal)
12. Fue-bashira (Columna del flautista)
13. Jiutai-za (Área donde se sienta el coro)
14. Waki-bashira (Columna del actor secundario)
15. Metsuke-bashira (Columna de la contemplación)
16. Kagami-no-ma (Cuarto de los espejos)



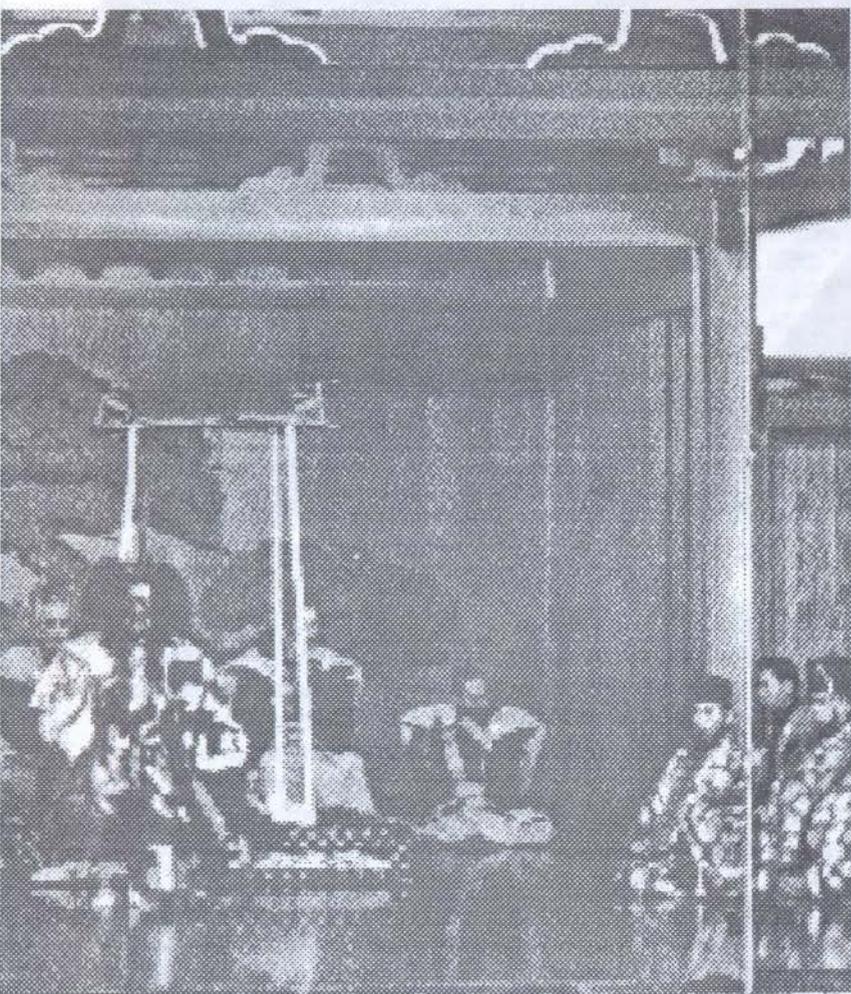
• Escenario de Teatro Noh.

En la historia del teatro, la escenografía ha sido un término al que se le han atribuido diversas acepciones. En esta ocasión, se corresponde con uno de los elementos esenciales del teatro asiático: el actor. Cualquier manifestación de arte escénico del Oriente, dada la multiplicidad de lenguajes y tradiciones

LA ESCENOGRAFIA Y EL ACTOR

El espacio en el teatro asiático: una convención a favor del actor

Yasmina Proveyer Llópiz



pertenecen las danzas clásicas, que tuvieron como escenarios iniciales los patios de los templos. El marcado sentido místico de esas formas ocasionó que muchas escuelas de danza nacieran a la sombra de los sagrados recintos. Las danzas **Bharatanatyam**, **Odissi**, **Kathakali**, entre otras, no aparecen en los escenarios comunes hasta finales del siglo XIX. Dentro del arte escénico de la India, puede hallarse un género teatral relevante: el *drama sánscrito*. No hay evidencia alguna sobre edificios o aposentos destinados a sus funciones: se supone que se representaban en los patios de los palacios y que las fiestas religiosas u otras celebraciones eran los motivos de su escenificación. Sus presupuestos aparecen bien delimitados en el tratado **Natyashastra**¹, tales como la hora de la función, la cual no podía ser ni al mediodía, ni al anochecer.

El aspecto que se refiere al lugar del hecho escénico dictó que el recinto escogido para el acto debía estar dividido en dos partes: una plataforma de

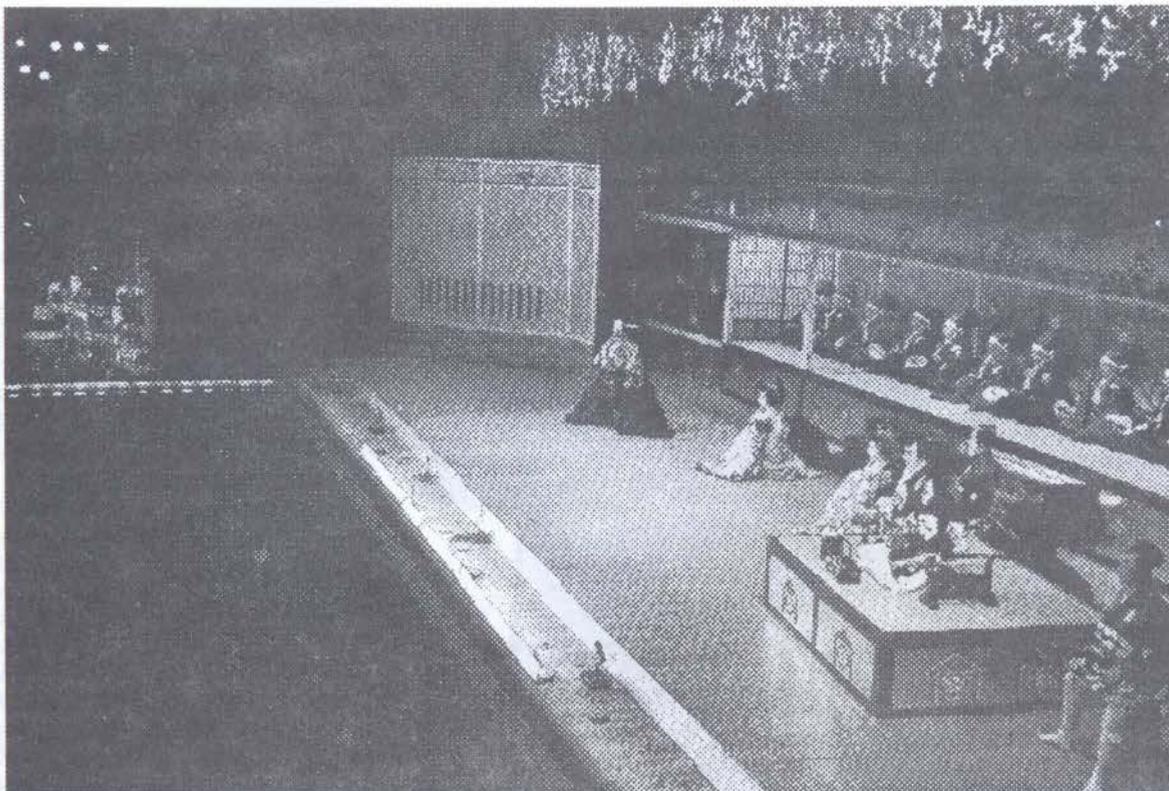
culturales, tendrá, por ende, diferentes espacios de representación.

Las raíces de las expresiones escénicas en la India presentan una religiosidad cargada de significados esotéricos y atributos mitológicos que germinaron en ámbitos nada profanos. Es probable que al ser puestas en espacios teatrales,

el espectador ajeno a ese conocimiento se sienta "extrañado" ante tal fenómeno.

Pero, ¿sucede siempre así con todo *performance* indio? En esa cultura existe una categorización que distingue a los espectáculos de tradición clásica de los de carácter popular, así como los rituales de los devocionales. Al primer orden

¹ **Natyashastra** es un manifiesto dedicado a las artes escénicas. Está considerado como un libro sagrado y se le adjudica al Rishi Bharata (S. II a. C. - S. II n. e.). Sus ideas sirven de estímulo no sólo a los bailarines y actores de las formas clásicas tradicionales de la India, sino a teatristas, pedagogos e investigadores del teatro universal.



• Escenario de Teatro Kabuki.

madera sostenida por cuatro pilares que constituían el espacio a desempeñar la actuación, y la otra correspondía al público, situado en asientos en forma de gradas. Los actores entraban a escena por dos puertas ubicadas al fondo del escenario, entre las cuales se situaba la orquesta. La utilería era escasa; no había tramoyas, ni telones de fondo, lo cual evidenciaba sencillez en el diseño.

Las circunstancias que denotaban el tiempo y el espacio en la acción dramática eran dadas por la mímica de los actores, quienes traducían mediante códigos gestuales un paisaje, una estación climática, una época remota o cualquier otro elemento que el público reconocería sin dificultad. Esta cualidad favoreció el abandono

del decorado e iba destacando la importancia del actor no sólo como ejecutante de una historia, sino como traductor de las particularidades del drama.

Hay un único elemento escenográfico significativo durante la puesta en escena: *la cortina (yavanika)*, sostenida por dos actores para apuntar los cambios de actos o simular el paso del tiempo. Su utilización es traslúcida en la danza clásica india llamada **Kathakali**, conocida también como el drama danzado.

En esta forma escénica, la cortina resuelve por una vía irreal y metafísica los problemas de tiempo y espacio. Relaciona entre sí secuencias que corresponden a tiempos diferentes —tiempo divino y tiempo humano, tiempo mítico y

tiempo histórico- y a espacios distintos, donde se unen el divino con el humano. Este elemento subraya el *suspense* a la hora de presentar un personaje, quien impacta con su demostración, abundante en cualidades expresivas, al espectador.

El resto de las regiones asiáticas también tenían sus singularidades. En el arte teatral chino, por excelencia la ópera, ocurre desde el punto de vista simbólico algo similar, sólo que el decorado de la escena admitía una mesa y dos sillas para crear diversas situaciones. Esto le concedía una vez más a los actores poder descifrar, mediante convenciones, el contexto, ya sea para dar idea de objetos o subrayar sentimientos de los personajes. En la representa-

ción, se utiliza un telón de fondo con el reflejo de un dragón o algún otro símbolo chino. Se emplean únicamente los elementos necesarios: espadas, remos, una cesta, u otros. Los colores son también insignes, cada uno manifiesta el rango del personaje y su estado anímico. La ópera china, específicamente la de Pekín, es la que más escenarios occidentales conoce, y en este sentido ha hecho más concesiones en su carácter en la búsqueda de una mayor comercialización. Esto no sucede con el teatro tradicional japonés. Si observamos un plano del escenario, advertimos convenciones más severas y menos posibles de ser trasladadas de su entorno. Un teatro *Noh* se construye todo de madera; la escena es una plataforma de 1m de alto

con 22m cuadrados de superficie, abiertas por sus costados izquierdo y frontal, alrededor de los cuales se ubica el público. A la derecha, un balcón simple que sirve de asiento al coro, mientras al fondo está el área donde se coloca la orquesta. Esta pared se adorna con la pintura de un pino japonés y de ella nace el puente, que se comunica con el cuarto de los espejos, lugar donde los actores meditan antes de salir a escena. En el puente comienza la acción. Los actores, en los primeros desplazamientos, pueden orientarse gracias a los tres pinos dispuestos al margen del puente, ya que sus máscaras les limitan la visibilidad. Igual función cumplen las cuatro columnas de madera que sostienen el techo de la esce-

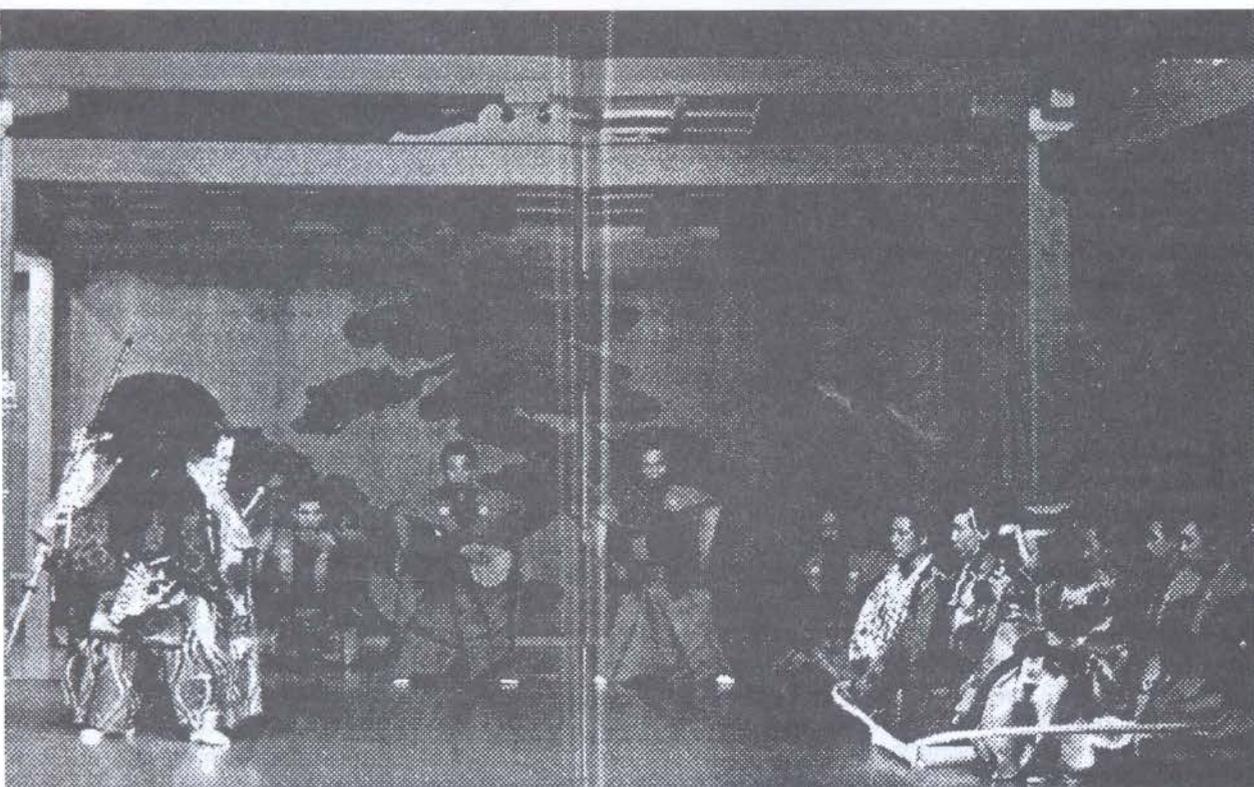
na. Estas son contemplación y la del *waki*², situadas en primera línea, y las dos traseras son la del *shite*³ y la *fue* o columna de la flauta, ya que el flautista, músico principal, se sienta junto a ella. Estos pilares están sostenidos por un techo a dos aguas.

En una representación *Noh* la escena está desnuda. En ella, el personaje *koken*⁴ coloca los

² *Waki* es el nombre que recibe un tipo de personaje en el *Noh*, quien está considerado como el "mirón", pero es el elemento básico no antagónico del personaje central, y, como deuteragonista, introduce el diálogo y es catalizador de la acción dramática.

³ *Shite* es el nombre del personaje central de una obra *Noh*. Su primera aparición en escena es encarnando una persona común, y luego de ser expuesto el argumento de la obra, reaparece provisto de una máscara como protagonista de los sucesos referidos.

⁴ *Koken* es el auxiliar de escena.



• Disposición de los músicos y coro en el espacio del Teatro Noh.



• Escenario teatral Kabuki, dibujado por Okumura Masanobu (1686-1764), Museo Nacional de Tokio.

accesorios indispensables para los actores, los cuales son retirados en el momento oportuno. Los objetos de uso frecuente son una espada o un abanico, en dependencia del drama. La única pieza importante de utilería es una campana que aparece en la obra **Dojoji**⁵.

El teatro popular *Kabuki*, aunque utiliza las fuentes dramáticas del *Noh*, factura sus versiones con extremo colorido y opulenta espectacularidad. Aquí el escenario es rectangular, y el puente, revelador de importantes momentos de interpretación actoral, es parte de éste. En una repre-

sentación de *Kabuki* se destaca la escena giratoria que facilita los cambios de ambientes. Los efectos especiales sorprenden al público al igual que las apariciones del *koken*, que alcanza en este género un nivel elevado de perfeccionismo, para convertirse en un medio escenográfico vivo. De hecho es un actor, pero sin rol; un ejecutante que intenta representar lo que es; un asistente de los personajes protagonistas, que está alerta para acomodar algún descuido del peinado y facilitar los ingeniosos cambios de vestuario con auténtica destreza.

Los teatros de este género poseen un telón diseñado con franjas verticales de tres colores: rojo, negro y verde. Esta cortina recibe el nombre de

Age-maku y no es levantada como en los teatros occidentales, sino que se recoge hacia la derecha, y luego cierra la presentación para denotar los entreactos y el final de la obra.

Los esbozos realizados sobre la escenografía en el teatro asiático reafirman este concepto como una convención más, al igual que la mayoría de sus cualidades. En algunas expresiones, es un elemento propenso al cambio, en otras no. El espacio escénico oriental va a ser un fragmento dentro de la representación; una unidad dentro de la puesta en escena más cercana al "espectáculo total", tan idealizado por los creadores occidentales del siglo XX. ■

⁵ Véase *Diez obras de teatro No*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1984.

El texto que a continuación presentamos introduce la obra

La noche, de Abilio Estévez. Es un fragmento del ensayo inédito *Del sueño del mago al delirio del poeta sobre este dramaturgo.*

INTERTEXTUALIDAD EN LA NOCHE DE ABILIO

Amado del Pino

En diciembre de 1994 apareció en los medios de difusión masiva la noticia de que *La noche*, de Abilio Estévez, un texto sólo conocido en algunas lecturas casi privadas, acababa de ganar el importantísimo Premio Tirso de Molina.

Las razones que permiten el detallado análisis de esta obra, estrenada por Teatro Irrumpe, van más allá del Tirso de Molina. Con *La noche*, Estévez se propone –intentaremos demostrar que logra– un singular viraje en su producción dramática. No abandonará el tono sentencioso, el afán poético ni la voluntad trascendente, pero lo hará de forma tal que el dramaturgo que va de *La verdadera culpa...* a *Santa Cecilia* parece, a ratos, otro de los autores que se citan intertextualmente. Este nuevo texto sugiere una mayor concentración y a la vez flexibilidad escénica; un sistema de diálogos del más amplio registro y otras cualidades estéticas y hasta filosóficas que permiten aventurar el criterio del nacimiento de una nueva etapa en su dramaturgia que, eso sí, no desaprovecha el legado de su sólida obra anterior.

Una de las características de la obra de Estévez que alcanza su culminación en *La noche*, es el propósito de rehuir la naturalidad –como en *La verdadera culpa...* y algunas zonas de *Perla Marina*–, o bien jugar con ella, como en *Un sueño feliz* o en muchos momentos de *Santa Cecilia*. Pero en *Un sueño feliz* y hasta en varias escenas de *Perla Marina*, hay matices que permiten suponer cierta caracterización de los personajes. En *La noche*, sin embargo, las criaturas escénicas se tornan mutables según cambia la situación, y los posibles elementos del carácter responden mucho más al fluir de las ideas o a la concepción de las atmósferas, que a signos reveladores de la individualidad. Como en el Piñera de *Un arropamiento sartorial en la platónica caverna* o el de *Las escapatorias de Oscar y Laura*, no se trata ya de construir personajes que se alejen del realismo o que lo parodien, sino de dinamitar el concepto mismo del personaje.

Otro de los elementos que hemos venido siguiendo en nuestro autor y que puede confrontarse a la luz de esta obra de inicial madurez, es el recurso de las citas intertextuales. Si *La verdadera culpa...* tiene su fuente primigenia en la poesía de Zenea; si *Perla Marina* toma una zona de nuestra sensibilidad poética para convertirla en hecho teatral, en *La noche* la intertextualidad es menor en cuantía y, sobre todo, diversa en cualidad. Es éste un texto que cambia lo demostrativo por lo incisivo, y de una fuerza tal, que la preferencia contextual –sea bíblica o pagana– es menos importante que

el poder de las situaciones. Con todo, hay un momento en que el autor apela a la cita textual, y no es nada raro que el poeta a quien se recuerda sea precisamente Juan Clemente Zenea. Vale la pena citar a su vez aquí los versos del autor de "Fidelia", porque es posible encontrar tras ellos una pista de una poética y hasta tal vez de una ética del dramaturgo: "Y a mí, señor, no se me alcanza/ en medio de la noche embravecida/ jugar con la ilusión y la esperanza/ en esta triste noche de la vida!"

Obsérvese que no se trata de la muy comentada disyuntiva histórica y vital del Zenea que nutrió la brillante arrancada de Abilio. Estos versos apuntan a un lugar de equilibrio en el cual parece alcanzar un sitio protagónico la misión del artista en la sociedad y con relación al futuro y al pasado de los suyos. Valdría la pena subrayar el tercer verso que Estévez pide prestado a Zenea: *jugar con la ilusión y la esperanza*. El verbo jugar es, quizá, el corazón de esta clave e ilumina nuestro rastreo. El hombre se dirige a Dios, enfrenta a la mar "embravecida" o a la feroz tormenta como en el final de *Perla Marina*, y es elemental suponer que el artista padece los mismos azares y circunstancias, pero ahí está la palabra *jugar* estableciendo a la vez distancia y perdurabilidad; compromiso y objetiva intelectualización.

Otro motivo del cosmos esteviano que vale la pena seguir en *La noche*, resulta la visceral cubanía del autor. *La noche*, en un primer acercamiento, tiene un ánimo francamente más universalista, pero el alma nacional está también aquí, sólo que despojada –todo lo posible– de elementos como épocas o expectativas concretas; pero, por ejemplo, cuando La Ciega dice: "¡La ciudad! Dicen que no se parece a ninguna otra", está ratificando una imagen metafórica de La Habana, visiblemente emparentada con *Perla Marina* y *Santa Cecilia*.

Las conexiones entre el mundo de ideas procedentes de la Biblia o de otra leyenda de la tradición judeo-cristiana y su reinterpretación en *La noche*, podrían dar pie a un ensayo aparte que se consagre detalladamente a esta obra y no a su inserción en todo el proceso creativo. Los personajes y temas bíblicos, según nuestra primaria lectura, son usados en la obra con eficaz naturalidad. No hay caricatura, sino una suerte de lectura paralela. El dramaturgo enfrenta el reto de asumir tan venerada tradición sin bendecirla y sin blasfemar. La raíz del procedimiento debe estar en que desacraliza los asuntos bíblicos, los vuelve una realidad, la cual el lector con cultura cristiana puede comparar, pero el que no la posea

tendrá la posibilidad de disfrutar esta nueva literalidad. En este sentido valdría recordar, a manera de antecedente, **Los mangos de Cain** (1968), pero en **Los mangos...**, Estorino propone una parodia más evidente y clásica.

En cuanto al sistema de diálogos, Estévez establece un cambio apreciable con respecto a su teatro anterior. Podría citarse a lo largo de **La noche** una docena de parlamentos extensos e intensos en la cuerda de **La verdadera culpa...** o **Perla Marina**. Pero lo que más abunda es la palabra exacta, breve, entrecortada muchas veces. El autor no se esmera en la construcción literaria de forma evidente —pues una lectura despaciosa revela maestría sintáctica—, sino en la fuerza y precisión de las situaciones (...)

(...) Si fuera posible hablar de un conflicto básico ante una obra tan anticonvencional como **La noche**, podría pensarse en la polaridad placer-represión que por momentos se transforma en placer-sufrimiento (...)

(...) Hasta este punto el placer sigue vinculándose con los goces aparentemente sencillos y a veces olvidados de la vida a la manera que los definía el vagabundo Filemón Ustáriz en **Perla Marina**: "Hay que aspirar el perfume del aire en la piel, el fresco de la brisa, y oír el canto de los pájaros. Te pones a oír el trino de un sinsonte y cuando vienes a darte cuenta, pasaron cien años." (Estévez, 1993:12.) En **La noche**, el autor avanza hacia un sentido más literal, sensual y plenamente erótico del placer. Se va produciendo un punto de encuentro, también crudamente asumido, entre lo espiritual y lo carnal. Así, La Serpiente en el Episodio Decimoquinto afirma: "Los hombres están hartos de sacrificios inútiles. Se nace para gozar. La vida se hizo para disfrutarla aquí y ahora." Podrían citarse otros ejemplos evidentes de canto a la sensualidad, de contrapunteo con reglas, normas o hasta represiones. Llama la atención un momento en que la defensa de esta tesis no se da con palabras, sino en una acotación, es decir, no en el texto literario, no en lo que dirán los actores, sino en una imagen que demuestra cómo Estévez —tan poderoso en el juego y rejuego de las palabras— se ha ido haciendo maestro en lo que se ha dado en llamar texto espectacular: "Un joven bailarín baila al son de una graciosa música de flauta. Baile de exaltación y goce. El cuerpo se alegra de ser cuerpo." Se puede seguir en **La noche** el hilo del tono sentencioso que abunda en esta dramaturgia. En otro estudio valdría la pena recorrer y comparar las numerosas, y casi siempre inquietantes, definiciones de la vida que aportan los personajes de Abilio. Si en **Perla Marina** la idea era que "Vivir es ir pidiendo cosas", dicho así, en un tono grave; en **La noche**, La Madre afirmará en el Episodio Segundo: "Vivir es una pesadilla." Pero aquí la tragicidad está manipulada de forma bien distinta. Lo sentencioso se atenúa porque durante toda la escena La Madre contesta a los apasionados argumentos de El Hijo con una breve frase que parece simbolizar el paternalismo: "¡Este muchacho!" Por cierto, que la relación padres e hijos es otra clave de la dramática esteviana que resulta atractivo rastrear desde **La verdadera culpa...** hasta

La noche. Recuértese que en la primera de estas obras se nos muestra de una forma casi didáctica dos modelos de conducta contradictorios, dos proyectos encontrados del futuro en los padres del poeta (...)

(...) Una virtud del autor que se evidencia, acaso por primera vez en **La noche**, pero que tal vez podría rastrearse en algún momento de **Santa Cecilia**, es la vocación y la capacidad de burlarse de los propios códigos y de probar registros diversos. Por ello debe insistirse en que la saga nostálgica resulta en **La noche**, a la vez que enriquecida continuidad, una suerte de autointertextualidad (...)

(...) Probablemente la noche del estreno de **La noche**, muchos se sonrojaron y algunos hasta se movieron incómodos es sus asientos ante tal descarnada y poética forma de hablar de la vida y de la muerte. No se olvide que este texto está dedicado "a Virgilio Piñera, un maestro", y que Estévez dice que podría ser un personaje de la obra (como lo fue su poema "La isla en peso" en **Perla Marina**). Pues bien, a los que les parezca excesivo el regodeo de la muerte en **La noche** se emparentarán históricamente con los que rechazaron **La boda** en 1957 por aquello de "las tetas caídas y requetecaídas" (...)

(...) Hay otro elemento estructural en **La noche** que podría dar pie a múltiples y diversas interpretaciones, pues porta una bien pensada y poderosa ambigüedad. Hago referencia a los tres finales posibles, donde el autor (y ahí podría compararse con las barajas sueltas de **Timeball**, de Joel Cano) deja al espectador que escoja su variante preferida, ¿o está sugiriendo que las tres sean válidas y posibles?

De una a otra variante hay señales comunes a la vez que ángulos diferentes. Dice El Adolescente al final de la variante uno: "Rien, juegan. Amanece y alguien despierta y canta." En la segunda posibilidad La Madre parece retomar el lugar de este personaje cardinal en las visiones de Estévez y aporta un gramo de dulce pragmatismo: "Ahora a hilar. Un hilo fuerte, resistente." Y como sellando, otra vez a nivel de imagen, el homenaje materno: "La Madre se sienta a hilar. Un relámpago la ilumina brevemente." En la tercera de las variantes el dramaturgo parece apuntar, primariamente analizando, a la incertidumbre eterna del hombre. Es ahora La Ciega quien cierra la obra: "¿No hay nadie? ¿Es verdad que no hay nadie? Pero si yo pido poco, yo sólo pido un mendrugo de pan."

Si bien **La noche** —como se ha venido apuntando— demuestra recursos literarios y teatrales distintos y en ocasiones más ricos que las obras que la anteceden, hay un sentido último de la espiritualidad, un afán de orientar sin retórica, de encontrar el objeto precioso de nuestra sombra, que sigue identificando a Abilio Estévez como dramaturgo, y sería legítimo yuxtaponer a estos tres finales una idea clave de **Un sueño feliz** y otra de **Perla marina**, porque este gran autor, reconocido por la crítica cubana, parece que insistirá en que *lo único contrario al orden de la naturaleza es el odio, y volvería a afirmar que lo terrible sería la infelicidad. La infelicidad, escúchame, es el mayor veneno.*

tablas

Libreto
No.46

la noche

MISTERIO HERETICO EN TREINTA EPISODIOS Y TRES FINALES POSIBLES

de Abilio Estévez

EL HIJO. ¿Nunca sueñas?

LA MADRE. Hace años. ¿Para qué? Es tan sutil la diferencia... Me aburrí de tener pesadillas dormida; decidí tenerlas despierta. Es mejor. No sé por qué, pero es mejor.

EL HIJO. En cuanto cierro los ojos veo un camino, una ciudad que se destruye... El campo devastado. Cruces. Gente que llora.

LA MADRE. (*Imperativa.*) Vivir es una pesadilla.

EL HIJO. Al final del camino algo terrible debe suceder.

LA MADRE. (*Tirándolo a broma.*) ¡Este muchacho!

EL HIJO. Nunca llego al final del camino.

LA MADRE. Siempre te despierto.

EL HIJO. ¿Cómo lo sabes?

LA MADRE. ¿Qué no sabe una madre!

EL HIJO. ¿Sabes qué hay al final del camino?

LA MADRE. Olvidalo.

EL HIJO. ¡Me voy!

LA MADRE. (*Tirándolo a broma.*) ¡Este muchacho!

EL HIJO. No estoy jugando. Llegó el momento. Quiero saberlo todo.

LA MADRE. ¿Todo? ¡No seas pueril! No hay más que esto, nada.

EL HIJO. Tus argumentos no bastan. ¿Te extraña?

LA MADRE. Me sorprende.

EL HIJO. Nadie puede detenerme.

LA MADRE. (*Dejando de hilar.*) ¡Yo!

EL HIJO. ¿Quieres un espejo? Estás vieja, débil. Tu corazón no soporta disgustos. Un gesto y te borro de la vida.

LA MADRE. Tu salvación está conmigo.

EL HIJO. (*Tomando el atado.*) No tengo tiempo para discutir.

LA MADRE. (*Tratando de detenerlo.*) ¡No te irás!

EL HIJO. ¡No creo en que seas mi madre!

LA MADRE. ¡Sal! ¡Demuestra que ya eres hombre!

EL HIJO. Salgo por encima de ti. Si tengo que hacerte polvo, te hago polvo.

Forcejean. El Hijo derriba a La Madre. Sale.

LA MADRE. ¡No irás lejos! Te seguiré hasta el fin del mundo. Con mil ojos, con mil pies. Al final vendrás de rodillas. Buscaré tus huellas. En el fango, en la nieve. Mi poder ya está en juego. Tú huyes sin saber que al final estoy yo.

EPISODIO TERCERO

Adán, Eva, La Serpiente. El jardín.

LA SERPIENTE. Aquí está la manzana.

ADAN. Podías haberte ahorrado el trabajo.

LA SERPIENTE. Para mí es un placer.

EVA. Tiene un hermoso color rojo.

LA SERPIENTE. Se llama rojo-manzana. Un color único. ¿Ves el brillo? También único. Pero lo más importante...

ADAN. ¡Cállate!

LA SERPIENTE. ¡Es una fruta maravillosa!

ADAN. Eres engañosa, Serpiente. No te conozco, pero me hablaron de ti.

EVA. De ti se hablan cosas atroces.

LA SERPIENTE. Estoy acostumbrada.

EVA. Dicen que eres la más astuta y malévola de las alimañas del jardín.

LA SERPIENTE. ¿Sabes por qué lo dicen?

ADAN. Debe ser cierto.

LA SERPIENTE. Pronto aprendí, la vida no es lo que él nos hace creer.

EVA. ¿Lo estás llamando mentiroso?

ADAN. ¡Atrevida!

LA SERPIENTE. Mi lengua es libre. Hablo de lo que me place. Es déspota, autoritario, y lo peor: cínico. Quiere que hagamos lo que le dicta su testarudez, llevarnos a la categoría del vegetal.

ADAN. Le debemos pleitesía. Es el dueño del jardín.

LA SERPIENTE. A esta oscuridad, ¿le llamas jardín? Por vivir en este horror, ¿debemos estar agradecidos?

ADAN. (*Asustado.*) Te pueden oír...

EVA. No entiendo, Serpiente, ¿cómo eres tan libre?

LA SERPIENTE. Aquí está la manzana. Su color es hermoso, pero la clave no está en el color. Su brillo es atrayente, pero lo importante no es el brillo. Su sabor es único, pero tampoco es el sabor. (*A Eva.*) ¿Ya miraste tu cuerpo? (*Eva mira su cuerpo con asombro.*) Estás desnuda, seráfica Eva.

EVA. ¿Desnuda? (*A Adán.*) ¿Conoces esa palabra?

ADAN. Debe ser palabra dictada por la maldad.

EVA. (*A La Serpiente.*) ¡Explícate!

LA SERPIENTE. Aquí está la manzana. Ella es la única explicación.

ADAN. (*A Eva.*) Vamos. El debe saber que no estamos donde nos dejó.

LA SERPIENTE. Corran. Tiene mil ojos y mil orejas.

EVA. Espérate, Adán. Me atrae la manzana.

ADAN. Es una fruta prohibida.

EVA. Será por eso.

ADAN. ¡No empieces!

LA SERPIENTE. (*Burlándose.*) ¡Ay!, pobre mujer, no empieces con debilidades. No oigas a La Serpiente, es malvada, quiere destruirte.

EVA. En realidad, es una fruta hermosa.

LA SERPIENTE. Sólo propongo una mordida. Pequeña, leve, imperceptible mordida en su carne jugosa. Tu boca se llenará de savia dulce que bajará por tu garganta de modo muy suave. Te encenderás de placer. Luego, nada será igual. Es mentira que el manzano sea el árbol del bien y del mal. Es un manzano. Únicamente eso y es suficiente.

EVA. ¿Por qué él nos tiene prohibido acercarnos al árbol?

LA SERPIENTE. El placer es la mejor fuente de conocimiento.

ADAN. Tenían razón: astuta y maligna.

LA SERPIENTE. Me gusta la manzana. Gozo al comerla. Soy dichosa. En nada me parezco a ustedes, maniqués edénicos y aburridos para quienes vivir no es más que una sucesión de días largos e inútiles. Vivirán millones de años y al final no sabrán para qué.

PERSONAJES ROJOS

LA CIEGA
EL ADOLESCENTE
EL HIJO
ADAN
EVA
JOVEN BAILARIN
SARA
ABRAHAM
ISAAC
LA LECHERA
LA REPOSTERA
EL CAMPANERO
EL POETA CUBIERTO DE DARDOS
LA MUJER DE ALABASTRO
SODOMITA
JOB
NOBLES DE LA CORTE DE LUIS XVI
HOMBRES Y MUJERES DE LA DESTRUCCION

PERSONAJES VERDES

LA SERPIENTE
EVA JOVEN
ADAN JOVEN
ABRAHAM JOVEN
SARA JOVEN
EL OTRO ISAAC
EL CAMPANERO JOVEN
LA REPOSTERA JOVEN
EL JOVEN POETA CUBIERTO DE DARDOS
LA MUJER JOVEN DE ALABASTRO
JOB JOVEN

PERSONAJES NEGROS

LA MADRE
EL ANGEL
SEPULTURERO 1
SEPULTURERO 2
HERALDO
LA VOZ

EPISODIO PRIMERO

Se escucha la campanilla de un leproso. Entran, con aspecto fatigado, La Ciega y El Adolescente. El, casi desnudo, lleva la campanilla al cuello; ella va muy arropada. Portan cayeros.

LA CIEGA. ¿Te parece buen paraje para pasar la noche?

EL ADOLESCENTE. No. Lo mejor es un techo y una cama.

Ahora me acuerdo del jardín.

LA CIEGA. ¿Nunca llegaremos? Hace frío.

EL ADOLESCENTE. Tengo calor.

LA CIEGA. Te encanta contradecirme.

EL ADOLESCENTE. Me encanta tener mi propia experiencia.

LA CIEGA. ¿Dónde quedará?

EL ADOLESCENTE. Veo un resplandor, si no es fuego, es la ciudad.

LA CIEGA. Imposible.

EL ADOLESCENTE. ¿Alguna vez intentaste ir?

LA CIEGA. Tengo mala memoria para los malos recuerdos.

EL ADOLESCENTE. ¿Te ayudo?

LA CIEGA. Gracias. Sé cómo dominar el camino.

Tienden mantas en el suelo. Se sienta ella: él se acuesta.

LA CIEGA. *(Suspirando.)* ¡Larga noche!

EL ADOLESCENTE. Hace años que no amanece.

LA CIEGA. Si ésta fuera la noche de la llegada, yo sería la mujer más feliz.

EL ADOLESCENTE. No te inquietes. Llegaremos en el momento de llegar.

LA CIEGA. ¡La ciudad! Dicen que no se parece a ninguna otra.

EL ADOLESCENTE. ¿Conociste a alguien que la haya visto?

LA CIEGA. Mi padre. Fue una vez. Luego lloró toda la vida por ella. Hasta después de muerto le corrían las lágrimas por las mejillas. ¡Que vengan a decirme que los muertos no sienten nostalgia! *(Transición.)* Se me cierran los párpados.

EL ADOLESCENTE. No tengo sueño.

LA CIEGA. *(Durmándose.)* Te encanta contradecirme.

EPISODIO SEGUNDO

La Madre hila. El Hijo prepara un atado de ropas. Ella lo mira, interrumpe la labor, se incorpora y cierra las ventanas.

EL HIJO. ¿Por qué cierras?

LA MADRE. La noche está húmeda. Te puede hacer daño.

EL HIJO. No tengo sueño.

LA MADRE. Es hora de dormir. Si quieres, te canto una nana.

EL HIJO. Puedo decidir la hora de acostarme.

LA MADRE. Los hijos no crecen. *(Vuelve a hilar.)*

EL HIJO. A veces te odio.

LA MADRE. *(Tirándolo a broma.)* ¡Este muchacho!

EL HIJO. A veces quisiera matarte con estas manos. Así. *(Hace acción de estrangular a alguien.)*

LA MADRE. Acuéstate. Cierra los ojos.

EL HIJO. ¡Déjame solo!

LA MADRE. Debo velar tu sueño.

EL HIJO. ¿Qué harás mientras yo duerma?

LA MADRE. Hilaré. Miraré cómo duermes.

EL HIJO. No voy a dormir, voy a huir.

LA MADRE. *(Tirándolo a broma.)* ¡Este muchacho!

EL HIJO. No quiero tener pesadillas.

LA MADRE. *(Muy dulce, muy sabia.)* Vivir es una pesadilla.

EL HIJO. ¿Sueño? ¿Estoy despierto?

LA MADRE. Las dos cosas, hijo, las dos cosas.

EVA. (A Adán. *Confidencial.*) Puede que tenga razón.
ADAN. Si no coincide con él, no tiene razón.
LA SERPIENTE. Aquí está la manzana: roja y saludable.
ADAN. ¡No la toques!
EVA. (Tomándola.) Su forma es casi redonda.
LA SERPIENTE. Casi perfecta.
ADAN. ¡No la muerdas si no quieres perderte! Lo bello siempre es causa de perdición.
EVA. Repites lugares comunes.
LA SERPIENTE. La belleza tiene un precio, Adán, no seas ingenuo.
EVA. (Ajena a Adán y a La Serpiente.) Sí, la manzana es hermosa. Puedo darle una mordida pequeñita...
ADAN. (Asustado.) ¡Mujer, él todo lo ve y todo lo oye!
EVA. Roja, pulida, brillante... Invita a los labios. Anuncia placeres. (Se lleva la manzana a los labios.)
ADAN. ¡No!
LA SERPIENTE. ¡Sí! Empieza a vivir.

Eva muerde la manzana. Adán cae, aterrado, de rodillas. La Serpiente suspira de alivio.

EVA. ¡Qué delicia! Maravilloso. No lo puedo explicar. Además, lo maravilloso no merece explicación. (Mirando su cuerpo.) Tienes razón, estoy desnuda. Mi piel es blanca, tersa. Mira, senos bien dibujados, simulan manzanas. La cintura... El vientre... ¿Te fijaste, Adán, qué hermoso baja el vientre? (Transición.) Yérguete, prueba la manzana, no seas cobarde.
ADAN. Tengo miedo.
EVA. Unos instantes de gozo, ¿no valen una vida de miedo? No seas cobarde.
ADAN. ¿Y si nos destruye?
EVA. Habremos muerto dichosos. ¡Muerde!

A pesar de su horror, Adán muerde la manzana.

ADAN. (Irguiéndose. Como si despertara.) ¡Debías haber venido antes, Serpiente. ¿Te fijaste, Eva, qué robusto mi cuerpo? ¡Cuántos volúmenes, cuántas formas!
LA SERPIENTE. Tóquense. Muérdanse. Ahora las manzanas son ustedes.
EVA. (Abrazando a Adán.) Nos expulsarán del jardín.
ADAN. (Abrazándola.) Da lo mismo. Tengo tu cuerpo, tienes el mío. El jardín es un lugar triste.
LA SERPIENTE. Aquí está la manzana. Hay cientos en el árbol. Bellas, apetitosas.

Se escucha un trueno.

EPISODIO CUARTO

En proscenio, La Madre está de rodillas. Una vela encendida en sus manos.

LA MADRE. ¡Señor!

VOZ. ¿Quién eres?

LA MADRE. Una madre.

VOZ. ¿Qué le ocurrió a tu hijo?

LA MADRE. Escapó.

VOZ. ¿No había rejas en tu casa?

LA MADRE. Aproveché un descuido. Ayúdame.

VOZ. Todas iguales. Se les ablanda el corazón y acuden pidiendo ayuda. ¿Lo quieres vivo?

LA MADRE. Como sea.

VOZ. ¿Y si lo consigues muerto?

LA MADRE. Lo sentaré muerto en su sillón preferido. Me haré la idea de que duerme. Velaré porque su carne se corrompa del modo más sano. Vigilaré, y cuando los ojos salten, correré a tomarlos. Lavaré a diario las llagas que se abran en su piel. Muerto o vivo, un hijo es un hijo.

VOZ. ¿Y si lo consigues vivo?

LA MADRE. Lo encadenaré. Manos y pies. Le pondré grilletes. Quiero salvarlo.

VOZ. Busca a tu hijo, mujer. Sávalo. Donde menos lo pienses, un placer acecha. El placer debilita y destruye. Te enviaré al mejor de mis ángeles. Acógelo, ten confianza en él. Te ayudará.

Música de órgano. Un Ángel desciende.

EL ANGEL. La maldición cayó sobre la Tierra. Una vez más los hombres se creyeron fuertes y libres. Trataron de olvidarse del dolor, de la muerte. Quisieron que la vida fuera como en los tiempos dichosos del jardín. Un hijo huye de su madre. Una ciudad se entrega al vicio. Hay que limpiar, arrasarse con lo dañino. Una vez fue un diluvio; otra, una lluvia de azufre. Ahora seremos nosotros con nuestras manos y nuestra bondad. Arrasemos. Por el bien del hombre, esa criatura frágil e indefensa. Castiguemos con amor, matemnos con amor. Conviértamos este prado, regalo para los sentidos, en un desierto blanco donde sea imposible perderse en ensueños y gozos inútiles. Vamos, mujer, la destrucción del mundo comienza cuando un hijo huye de su casa.

Trueno y música de órgano.

EPISODIO QUINTO

Estruendo de trompetas. Un Herald.

HERALDO. A partir de la publicación del presente decreto, queda terminantemente prohibido beber agua fresca, cantar en los lindes del bosque, cocer y condimentar alimentos, acariciar un cuerpo vivo o muerto, conmovirse con niños menores de quince años, ascender a las copas de los árboles, aspirar cualquier perfume natural, dormir a la orilla de los ríos, suspirar al claro de luna. Toda persona descubierta con mirada de paz o de gozo será debidamente juzgada y condenada.

EPISODIO SEXTO

Un Joven Bailarín baila al son de una graciosa música de flauta. Baile de exaltación y gozo. El cuerpo se alegra de ser cuerpo. La música y su cuerpo: sólo eso le importa en ese

instante. Luego, se oye descarga de fusilería. El Joven Bailarín cae muerto.

EPISODIO SEPTIMO

Tres hombres y dos mujeres sucios, desgarradas las ropas, entre las ruinas. Llevan objetos inexplicables e insólitos salvados de una catástrofe. En otro lugar La Madre hila y El Angel, a su lado, extiende las alas. Se escucha un estruendo.

LA MADRE. ¿Qué fue eso?

EL ANGEL. La ciudad, señora. Fue destruida.

LA MADRE. Demasiado estrépito para cosa tan sana.

HOMBRE 1. ¡Qué derrumbe! ¡El mundo se viene abajo!

MUJER 1. ¡Qué desgracia! ¿Por qué debe tocarnos esta desgracia?

HOMBRE 2. Yo estaba calentando la cama de mi esposa y sentí que el cielo se caía.

EL ANGEL. Una ciudad no se destruye sin un gran estruendo.

LA MADRE. En silencio hubiera sido mejor.

HOMBRE 3. Yo llegaba del campo. No tuve tiempo de quitarme las botas.

MUJER 2. Yo abrazaba a mi hijo. Los dos teníamos fiebre.

MUJER 1. Yo me daba un baño de pétalos de violetas. Cantaba. Después miré el cielo blanco de estrellas.

HOMBRE 1. Nada parecía augurar una catástrofe.

LA MADRE. Nada, una catástrofe.

EL ANGEL. Las catástrofes no se anuncian.

HOMBRE 2. Oí graznar un cuervo.

HOMBRE 3. Los cuervos graznan cuando están enamorados.

MUJER 2. El cielo se ilumina.

MUJER 1. Es una lluvia de estrellas.

HOMBRE 1. ¡Un relámpago!

HOMBRE 2. La noche se abre en dos.

HOMBRE 3. La tierra tiembla.

MUJER 1. Mi casa ardió.

MUJER 2. La mía saltaba en pedazos.

HOMBRE 1. Los edificios se doblaron como si fueran de papel.

EL ANGEL. No eran edificios, sino un poco de polvo.

HOMBRE 2. El techo de mi casa se perdió en la noche.

HOMBRE 3. Ya no tengo ni recuerdos.

EL ANGEL. La ciudad se deshizo con facilidad increíble.

LA MADRE. Construir es arduo. Para destruir, basta con un suspiro de mal aliento. (Transición.) ¿Por qué hubo infortunados que sobrevivieron?

EL ANGEL. Las catástrofes necesitan sobrevivientes. Si no, ¿quién saca las consecuencias morales?

MUJER 1. Vi una pared sepultar a mi hijo.

MUJER 2. ¿Dónde está mi familia?

HOMBRE 1. Mi hermano fue a salvarme y cayó a un precipicio.

HOMBRE 2. Perdí a los míos en una neblina de polvo.

HOMBRE 3. Anduve horas perdido. Todavía estoy perdido.

LA MADRE. (Suspirando. Muy triste.) ¡Ya no existe la ciudad!

EL ANGEL. No se asombre, señora, era mortal.

LA MADRE. Ni me asombro ni me alegro. Sé que es bueno que lo corrompido desaparezca. (Pausa breve.) Y mi hijo, ¿sabes algo de mi hijo?

EPISODIO OCTAVO

El camino. El Adolescente y La Ciega. Entra El Hijo.

EL HIJO. Buenas noches.

LA CIEGA. Dios te oiga.

EL HIJO. ¿Van lejos?

EL ADOLESCENTE. Ojalá supiéramos.

EL HIJO. ¿Sabes la hora?

EL ADOLESCENTE. No importa.

EL HIJO. ¿Dónde estamos?

LA CIEGA. Como estar estar, en ninguna parte.

EL HIJO. ¿Tienen ganas de jugar?

EL ADOLESCENTE. Decimos la verdad. No estamos en ninguna parte.

EL HIJO. Tengo hambre.

LA CIEGA. ¿Hambre? No menciones esa palabra.

EL ADOLESCENTE. Andas huyendo de tu madre.

EL HIJO. ¿Cómo lo sabes?

EL ADOLESCENTE. Uno siempre está huyendo de su madre.

EL HIJO. Quiero llegar a la ciudad. Dicen que es una ciudad hermosa. Díganme, ¿está bien el camino que elegí?

LA CIEGA. Uno nunca elige el camino.

EL ADOLESCENTE. Es el camino quien elige.

LA CIEGA. Ven con nosotros. Me parece que te conozco desde hace años.

EL ADOLESCENTE. ¿Vamos?

EL HIJO. Voy.

LA CIEGA. Todo camino plantea una dificultad.

EL ADOLESCENTE. Andar o detenerse. Ahí está el misterio. No sabemos a dónde vamos. Sin embargo...

LA CIEGA. ...hay que tener una certeza: cualquiera sea el lugar al que lleguemos...

EL ADOLESCENTE. ¡...ése es el lugar! ¿Entendido?

EL HIJO. ¿Te ayudo?

EL ADOLESCENTE. Mis pies bastan. No llevo nada salvo mi cuerpo. Deja ahí tu lío de ropa.

LA CIEGA. Hay que ir al camino lo más ligero posible. ¿Llevas algún retrato de tu madre?

EL HIJO. No.

LA CIEGA. Haces bien. A las madres, cuando se las entierra, se las entierra.

EL ADOLESCENTE. No será un camino fácil.

EL HIJO. No importa. ¡Con tal de encontrar la felicidad!

LA CIEGA. (Sorprendida.) ¿Qué dijiste?

EL HIJO. La felicidad.

EL ADOLESCENTE. (Turbado.) Mira hacia delante. Cuando uno avanza, sólo mira hacia delante. Distraerse es perder el rumbo. Vamos. Un pie primero; otro después...

LA CIEGA. Es difícil y no queda otro remedio.

Salen.

EPISODIO NOVENO

La Madre hila. El Angel la peina.

- LA MADRE.** Déjame. Me duele la cabeza. Quiero dormir.
EL ANGEL. Ya durmió bastante.
LA MADRE. Anoche soñé que destruí una ciudad. Yo estaba aquí mismo, hilando, como siempre, y se me presentaba una figura luminosa. Vestía uniforme extraño, medallas de luz. Si hubieras oído su voz... Me dijo: "Algo sobra en el mundo." Al principio me asusté. Tú sabes, esos sueños así, tan vívidos... Me sentí llena de poder.
EL ANGEL. La señora está llena de poder.
LA MADRE. "Algo sobra", dijo. No sé por qué pensé en la ciudad. Me levanté del sillón. En sueños, digo, me levanté. Había un ejército allá afuera. Alcé la mano, di la orden.
EL ANGEL. La ciudad se vino al suelo.
LA MADRE. Triste y no obstante necesario.
EL ANGEL. Nadie es feliz por destruir una ciudad.
LA MADRE. Lo hice con dolor, créeme.
EL ANGEL. Que no se diga nunca que la señora vaciló.
LA MADRE. No fui cobarde.
EL ANGEL. Espante la tristeza.
LA MADRE. Me apenan los muertos.
EL ANGEL. De todos modos iban a morir. Usted sólo adelantó un momento inevitable de la vida.
LA MADRE. ¡Qué sueño raro!
EL ANGEL. ¡Señora!
LA MADRE. ¿Qué?
EL ANGEL. No fue un sueño.

EPISODIO DECIMO

La Lechera. Al hombro su cántaro de leche.

- LA LECHERA.** Escuchen, reyes; pongan atención, príncipes. Traigo la mejor leche de la comarca. Es la leche de mis vacas, las más grandes, las que pastan sólo violetas y margaritas. La leche de mis vacas sabe a flores, a amanecer, a primavera, a muchacha enamorada. Untada en la piel, sana las heridas del cuerpo; bebida, sana las heridas del alma. La leche de mis vacas tiene poderes milagrosos. Untada en los senos, hace parir hermosos muchachos; en las axilas, despierta el amor en el desdén. Escuchen, reyes; pongan atención, príncipes. La leche de mis vacas es una jarra de felicidad. Hace olvidar el infortunio. Cura el insomnio y la lepra, y el dolor de muelas. Al pequeño lo hace crecer; al gigante, le permite sentirse dichoso con su tamaño sobrenatural. Corran, no tarden. Sólo tengo este cántaro. Del mundo entero reclaman la leche de mis vacas, las mejores de la comarca.

Se escucha una descarga de fusilería. La Lechera cae muerta. El cántaro se rompe.

EPISODIO DECIMOPRIMERO

El camino. El Hijo. El Adolescente. La Ciega duerme.

- EL HIJO.** Escampó.

- EL ADOLESCENTE.** No me había dado cuenta. Mi cuerpo esta acostumbrado a la lluvia.
EL HIJO. ¿Por qué llevas campana si no eres leproso?
EL ADOLESCENTE. Hay muchos tipos de lepra.
EL HIJO. ¿Qué edad tienes?
EL ADOLESCENTE. (Con cansancio.) ¡Mil años!
EL HIJO. (Riendo.) Aparentas menos edad. (Transición.) ¿Tú también huyes de tu madre?
EL ADOLESCENTE. No conocí a mi madre. Dicen que se parecía a mí.
EL HIJO. ¿De qué murió?
EL ADOLESCENTE. ¿Es verdad que no llueve?
EL HIJO. ¿Cuándo saliste al camino? (El Adolescente hace gesto de que es mucho tiempo.) A veces me desespero.
EL ADOLESCENTE. Dichosos los que nos desesperamos.
EL HIJO. Cuéntame, ¿cómo es el camino?
EL ADOLESCENTE. Traicionero. Te crees que vas a un lado y vas a otro.
EL HIJO. ¿Nunca se llega? (El Adolescente se encoge de hombros.) ¿Cómo sabes tanto?
EL ADOLESCENTE. Probé las frutas de los árboles. Las dulces y las amargas. Aprendí a tocar la flauta y encender fuego con ramas. Aprendí a dormir bajo la lluvia. También aprendí a amar.
EL HIJO. Siento envidia.
EL ADOLESCENTE. (Extrañado.) ¿Por qué?
EL HIJO. Mi vida se puede contar en dos palabras.

Instrumento de tortura. Junto a él, La Madre con sogas y disciplinas. El Hijo va donde ella.

- LA MADRE.** Despierta. Va a amanecer.
EL HIJO. Quisiera seguir durmiendo.
LA MADRE. Mal andaríamos si el sueño nos dominara.
EL HIJO. Tenía un sueño hermoso.
LA MADRE. Son los peores. Debilitan.
EL HIJO. ¿Me dejarás ir al campo?
LA MADRE. No.
EL HIJO. Quiero correr por el prado. Tirarme en la yerba. Bañarme en el río.
LA MADRE. No sabes lo que estás pidiendo.
EL HIJO. Déjame. Un minuto.
LA MADRE. Acércate.

Dócilmente, El Hijo acude. La Madre lo ata al instrumento de tortura.

- LA MADRE.** Hijo mío, quiero lo mejor para ti. (Hace accionar el instrumento.) Lo hago por tu bien. Algún día me agradecerás. El sufrimiento, el dolor, el sacrificio: te harás hombre. Olvídate de las noches de luna; del sabor del pan; del vino, que enloquece; del deseo, que degrada; del campo; de la brisa; del amor. ¡Qué melancólico eres! ¡Qué tristeza veo siempre en tus ojos! Aprende de la tristeza. Aprende de todo lo que te falta y nunca -¡nunca!- vas a tener. Aquí, un vaso de agua: no lo podrás beber.

Aquí, una manzana: no la podrás comer. Aprende, hijo mío, que las pasiones no puedan contigo.

La Madre desaparece. El Adolescente se acerca a El Hijo. Le enjuga la sangre, le acaricia la espalda. Besa las heridas. Lo desata.

EL HIJO. ¿Viste mi espalda? Es sólo mi cuerpo, lo de menos. Te mostré un día feliz.

EL ADOLESCENTE. ¿Por qué no escapaste antes?

EL HIJO. Lo intenté. No pude. Donde menos esperas hay un espía para contarlo.

EL ADOLESCENTE. Vivir...

El Hijo pone una mano sobre la boca de El Adolescente para impedirle continuar la idea. Aparece La Serpiente y da una manzana a cada uno.

LA SERPIENTE. Vivir es comer esta manzana.

EPISODIO DECIMOSEGUNDO

Abraham está sacando filo a un cuchillo. Sara enciende una vela. Isaac duerme.

SARA. ¿Qué noche oscura! ¿No pensará amanecer?

ABRAHAM. Da lo mismo.

SARA. ¡Deja el cuchillo!

ABRAHAM. Debe estar perfecto, entrar en la piel sin que se sienta.

SARA. El va a arrepentirse.

ABRAHAM. No lo conoces.

SARA. El sólo quiere probar tu fidelidad.

ABRAHAM. No. Sabe el placer que mi hijo me provoca. Sabe que me gusta verlo crecer, se van endureciendo sus músculos, su mirada pasa de la perplejidad a la inteligencia. Sara, si vieras a Isaac pastoreando el rebaño... Si lo vieras subir las cabras por la cuesta... No. Sabe el placer que me provoca mi hijo. Que lo miro como si yo me mirara en el espejo del recuerdo. Desde que mi hijo nació me siento eterno, y lo sabe y no lo perdona.

SARA. Humíllate, Abraham. Arrodíllate en algún rincón donde te oiga, dile que nuestro hijo nunca significará lo que él.

ABRAHAM. Estoy cansado de tanta mentira.

SARA. Se trata de salvar a Isaac.

ABRAHAM. Me cansé.

SARA. Cánsate. Para eso eres hombre. No hablo de tu cansancio, sino de ese muchacho lleno de vida.

ABRAHAM. (*Acariciando a Isaac.*) ¿Lo viste dormir? Duerme como pastorea: con los músculos en tensión. Lo único que duerme son los ojos. El cuerpo sigue despierto. Hoy lo vi. En la plaza, cortejando a una muchacha. Parecía un enviado del cielo, con dos piernas tan robustas que sentí envidia. ¿Te acuerdas de mis piernas, Sara? Me fui solo con las cabras, y tuve la mala idea de invocarlo. Señor, salva a mi hijo del espanto. Ayúdalo a él. No lo hagas sufrir.

VOZ. Abraham...

ABRAHAM. Heme aquí.

VOZ. Toma a tu hijo, a tu unigénito, al que tanto amas, Isaac, y vete a la tierra de Moría. Ofrecélo allí en holocausto.

Pausa.

ABRAHAM. Fue como si me hicieran así... (*Apaga la vela con los dedos.*)

SARA. ¿Qué le dijiste? ¿Por qué no replicaste? A veces viene bien una blasfemia.

ABRAHAM. Tú no lo conoces.

SARA. Quiere probar tu fidelidad.

ABRAHAM. Quiere acabar con mi dicha.

SARA. ¡Rebélate! Destroza el cuchillo. Gritale. No puede acabar con un cuerpo que no ha sudado lo suficiente.

ABRAHAM. Tiene el poder.

SARA. Siempre fuiste de acero.

ABRAHAM. Tenía fe.

SARA. Perdiste la fe en él; recupera entonces la fe en ti, la que nunca debiste perder.

ABRAHAM. Fe, mentira, cansancio...

SARA. ¡No vas a matar a mi hijo, Abraham!

ISAAC. (*Despertando.*) ¿Amaneció?

ABRAHAM. No, hijo, no va a amanecer nunca. ¡Levántate!

SARA. Sigue durmiendo, Isaac.

ISAAC. Tuve un sueño extraño. (*Pausa breve.*) Voy a beber agua y los odres están vacíos. Abro el paño donde mamá guarda el pan y encuentro un poco de tierra. Es de noche. Esta noche oscura, de lluvia, sin viento. Tengo calor. No sudo y sin embargo no puedo soportar el calor. Voy al río. ¿Qué creen que encuentro? Arena. Y más allá arena. Y las cabras están en los esqueletos, aunque los cencerros suenan.

SARA. Sigue durmiendo.

ABRAHAM. Lávate la cara. Vamos.

ISAAC. Ahí no termina. Hoy estuve hablando con una muchacha que me dejó aturdido. La veo también en el sueño. Viene por el desierto. Corro hacia ella. No tengo que hablarle. Sin darme cuenta estamos los dos sobre la arena, pero cuando miro bien no es la muchacha, sino un cuerpo perdido.

SARA. Es demasiado temprano, Isaac.

ABRAHAM. No, hijo, no hay peor enemigo del cuerpo que la cama.

ISAAC. (*Sin prestar atención.*) Vuelvo a la casa corriendo, para verlos a ustedes. Papá y tú discuten, no sé por qué. Papá afila ese cuchillo. Pregunto: ¿Para qué quieres el cuchillo?

ABRAHAM. Para ti.

ISAAC. ¿Quieres matarme?

ABRAHAM. Alguien se empeña en que no seamos dichosos.

ISAAC. ¿Qué le hicimos para ese odio?

ABRAHAM. Saber que la vida no es terrible.

ISAAC. Mátame mañana. Quisiera conocer a la muchacha de hoy, dejarle en el cuerpo lo que hay dentro de mí y que me sobra.

ABRAHAM. No, después no querías morir.

ISAAC. ¡Huyamos!

ABRAHAM. Es lo mismo. ¡Arrodíllate!

Isaac se arrodilla. Abraham levanta el cuchillo. Sara trata de interponerse. Abraham clava el cuchillo en la espalda de Isaac.

SARA. ¡Asesino!

ISAAC. (Cayendo.) No te preocupes, mamá. Es un sueño.

EPISODIO DECIMOTERCERO

Dos Sepultureros cavan la tierra.

SEPULTURERO 1. ¡Tiempos difíciles!

SEPULTURERO 2. ¡Cuánta pudrición!

SEPULTURERO 1. Me canso de tanta carroña.

SEPULTURERO 2. ¡Oficio de aura tiñosa!

SEPULTURERO 1. Cava en la tierra. Saca podredumbre. Esconde podredumbre... Por unos centavos.

SEPULTURERO 2. Ahora resulta que me pongo melindroso. Me molesta la peste, los gusanos, esas bocas sin labios...

SEPULTURERO 1. Conozco mejor a un cadáver que a mi propia mujer.

SEPULTURERO 2. Tampoco es que tu mujer sea superior a un cadáver.

SEPULTURERO 1. ¡Vete al carajo!

SEPULTURERO 2. (Alzando unos intestinos.) ¡Mira! No sé de quién son.

SEPULTURERO 1. Da lo mismo. Tíralos por ahí.

SEPULTURERO 2. Te lo juro, cuando llego a casa y me miro al espejo, veo sangre, pus... Las moscas no me dejan tranquilo.

SEPULTURERO 1. Tengo que bañarme dos y tres veces. La peste se me pega a la piel. El muerto soy yo.

SEPULTURERO 2. Tampoco es mentira.

SEPULTURERO 1. ¡Vete al carajo!

SEPULTURERO 2. Si no fuera porque de tiempo en tiempo se encuentra algo...

SEPULTURERO 1. (Sacando una dentadura.) Esto lo encontré hoy. Es linda, ¿no?

SEPULTURERO 2. (Sacando un fémur.) Con esto me pienso hacer una pipa.

SEPULTURERO 1. Anoche, a punto de irme, trajeron una muchachita todavía caliente. Tenía el pelo color avellana, y como no pudieron cerrarle los ojos, me quedé fascinado con aquellas dos cuentas de ámbar. Los labios, un poco pálidos, pero lindos. ¡Qué piel! La tomé por la barbilla y le dije algunas cosas para que se fuera contenta. La enterré desnuda. En aquel cuerpo la ropa podía ser un insulto. Me contuve. Los muertos son los muertos.

SEPULTURERO 2. ¡Ni que fuera la primera vez!

SEPULTURERO 1. Por lo menos respeto a los niños. No soy como otros.

SEPULTURERO 2. Al fin y al cabo ellos están muertos.

SEPULTURERO 1. ¿Y nosotros vivos? ¡Tienes cada cosas! Aquí nos mataron a todos.

LA MADRE. ¡Buenas noches!

SEPULTURERO 1. Mujer, ¿qué buscas en este lugar?

SEPULTURERO 2. Este sitio no es para vivos.

LA MADRE. Busco a mi hijo.

SEPULTURERO 1. Hemos enterrado a tantos hijos...

SEPULTURERO 2. Doscientos muchachos buenos mozos. Estaban llenos de vida, ahora están llenos de muerte.

SEPULTURERO 1. Hubo una batalla cerca.

SEPULTURERO 2. ¿Cómo es tu hijo?

LA MADRE. Hermoso pero rebelde.

SEPULTURERO 1. Todos eran hermosos y rebeldes.

SEPULTURERO 2. ¿Alguna señal especial?

LA MADRE. Gesto de orgullo en los labios.

SEPULTURERO 1. Todos tenían gesto de orgullo en los labios.

SEPULTURERO 2. Que irá desapareciendo con el paso de los días. Y valga la aclaración.

LA MADRE. Mi hijo tiene los ojos altivos y la mirada de sabio.

SEPULTURERO 1. Señora, al hombre más humilde, al más imbecil, cuando muere, se le ponen los ojos altivos y la mirada de sabio.

LA MADRE. Mi hijo tiene paso de rey.

SEPULTURERO 2. Eso sí...

SEPULTURERO 1. Aquí nadie entra por sus propios pies.

La Madre hace gesto a El Angel. Este saca una bolsa de monedas que lanza a Los Sepultureros.

LA MADRE. Voy a mirar entre los muertos.

SEPULTURERO 1. Está contra la ley del Estado.

LA MADRE. El Estado soy yo.

El Angel lanza otra bolsa de monedas.

SEPULTURERO 2. No hay duda, señora. El Estado es usted.

LA MADRE. Gracias. Dios los tendrá en cuenta.

SEPULTURERO 1. ¿Le parece?

LA MADRE. Ustedes son dos santos que completan su obra.

SEPULTURERO 2. Ver los cadáveres no es lo que se dice un lindo espectáculo.

LA MADRE. Soy de mármol si de buscar a mi hijo se trata.

La Madre comienza a buscar entre los cadáveres.

EL ANGEL. Necesitamos la ayuda de dos hombres fuertes, familiarizados con la parte sana de la vida. Serán bien pagados.

SEPULTURERO 1. ¿Cuál es el trabajo?

EL ANGEL. Purificar.

SEPULTURERO 2. Nadie mejor que nosotros.

EL ANGEL. Deben cumplir órdenes sin discutirlos.

SEPULTURERO 1. Las órdenes contantes y sonantes no se discuten.

EL ANGEL. (Lanzando otra bolsa de monedas.) Se cierran los ojos y las bocas. Sólo las manos deben actuar.

SEPULTURERO 2. Lo que sabemos hacer.

SEPULTURERO 1. (Señalando a La Madre.) ¿Y ella?

EL ANGEL. Una pobre madre abandonada.

Música de órgano. Entra La Madre seguida por El Angel.

SEPULTURERO 2. ¿Cuándo comenzamos?

EL ANGEL. Ya.

LA MADRE. (Conmovida.) ¡Qué muertos tan bellos! No encontré a mi hijo, aunque siento como si todos lo fueran.

Música de órgano.

EPISODIO DECIMOCUARTO

El Hijo está en el camino. Entran La Repostera y El Campanero, que llevan cilicios.

EL HIJO. ¡Buen día nos dé Dios!

LA REPOSTERA. ¿De qué día hablas?

EL HIJO. Del que habrá.

EL CAMPANERO. No te hagas ilusiones.

LA REPOSTERA. (Confidencial.) Se comenta que destruyeron el poco sol que quedaba.

EL HIJO. Hay una ciudad...

EL CAMPANERO. (Interrumpiéndolo.) Nada. Saltó en pedazos.

LA REPOSTERA. Ya no hay ciudad, sino un amasijo de cadáveres y recuerdos.

EL HIJO. ¿A dónde van?

EL CAMPANERO. A ninguna parte.

LA REPOSTERA. No hay dónde ir. (Transición.) Y tú, ¿estás huyendo de tu madre?

EL CAMPANERO. Tienes ojos de pájaro en jaula.

EL HIJO. Quiero tener mi propia vida, ser libre, feliz.

EL CAMPANERO. Sí, nosotros fuimos jóvenes.

EL HIJO. ¿Hace mucho que andan?

EL CAMPANERO. Eso no importa.

LA REPOSTERA. Llega un momento en que el tiempo es el camino.

EL HIJO. ¿Conocieron la ciudad?

EL CAMPANERO. La ciudad no es ningún lugar.

EL HIJO. ¿Quién los castigó?

LA REPOSTERA. (Se encoge de hombros.) Los que castigan no tienen cara.

EL CAMPANERO. Una noche, mientras dormíamos, la casa ardió. Cuando despertamos...

LA REPOSTERA. ...sí es que despertamos...

EL CAMPANERO. ...ya teníamos estos cilicios...

LA REPOSTERA. ...y el camino por delante.

EL HIJO. ¿De qué los acusan?

EL CAMPANERO. No se sabe.

LA REPOSTERA. Tengo una sospecha.

EL CAMPANERO. Tengo otra.

LA REPOSTERA. No estamos seguros. Como ves, estar seguro es lo más difícil del mundo.

EL CAMPANERO. No hay quien me quite de la cabeza que fue por los dulces.

LA REPOSTERA. Y a mí que fue por las campanas.

EL CAMPANERO. ¡Mujer caprichosa!

LA REPOSTERA. ¡Las campanas se oían en varios kilómetros a la redonda!

EL CAMPANERO. Los dulces tenían más fama que las campanas.

LA REPOSTERA. Bueno, no importa. Llegó el castigo.

EL HIJO. ¡No entiendo!

EL CAMPANERO. Nosotros tampoco.

LA REPOSTERA. El es El Campanero, mi esposo. ¡Las campanas! El primer día que las oí, había salido a cortar un ramillete para adornar mi cabeza. Oí la primera campanada y pensé que me estaba elevando. ¿Y qué crees? Me estaba elevando. Como si tuviera alas. Volaba cerquita del cielo, y qué hermoso el campo y la ciudad... Me puse tan bella que mi madre no me reconoció. Mi vida comenzó a depender de las campanas. Nadie discutía, nadie se odiaba. Los moribundos se levantaban de sus lechos de muerte... ¡Las campanas! ¿No me crees? Tenías que haberlas oído.

EL CAMPANERO. (Confidencial.) En esa época, la felicidad entraba por el oído. ¡Campanas! ¿No es increíble? Cobre, estaño, algo de cinc y una mujer se eleva de la tierra. ¡Si pudiera volver a tañerlas! ¡Mirar a lo lejos cómo la música se une con la brisa y la gente sale de las casas a saludar el repique!

LA REPOSTERA. Alguien no quiso que se oyeran las campanas.

EL HIJO. ¿Por qué?

LA REPOSTERA. ¡Los hombres lloraban de alegría!

EL CAMPANERO. Las campanas no fueron la razón: fueron los dulces.

LA REPOSTERA. Mis dulces no podían competir con tus campanas.

EL CAMPANERO. De muy lejos venían ciegos, sordos, mudos, lisiados, a probar tu dulce. Y salían curados. (A El Hijo.) Mirala, vieja y fea... ¡La mejor Repostera! Su especialidad, el dulce de leche.

LA REPOSTERA. ¡Leche, canela, miel, un chorro de vino...!

EL CAMPANERO. Probabas el dulce y sanabas tu mal de amor y tu miedo.

EL HIJO. Es bueno que el hombre sane.

EL CAMPANERO. ¡Qué joven eres, muchacho!

LA REPOSTERA. (Suspirando.) ¡Nací con don para los dulces! (Confidencial.) La felicidad comienza por el paladar. Campanas, dulces. Se iluminan los ojos de tus amigos. Frente a mi casa debe haber una multitud de niños esperando por mí.

EL CAMPANERO. Alguien no quiso que se probaran los dulces.

EL HIJO. ¿Por qué?

LA REPOSTERA. No preguntes más.

EL CAMPANERO. Eres joven, pero no tanto.

LA REPOSTERA. ¡Ya aprenderás! (El Hijo hace ademán de preguntar. La Repostera impidiéndole hablar.) No, no sabemos.

EL CAMPANERO. No nos interesan los dulces ni las campanas...

LA REPOSTERA. ...sino deshacernos de estos cilicios y descansar.

La Repostera y El Campanero desaparecen tras una cortina de humo.

EPISODIO DECIMOQUINTO

Cuando el humo se disipa aparece El Poeta Cubierto de Dardos.

EL POETA CUBIERTO DE DARDOS. ¡Mirame! ¿Ves? No hay nadie. Óyeme, trata de oírme. Silencio. No me busques. No estoy en ningún lugar. ¿Soy una sombra?

Tampoco. (*Declama.*) "¡Y a mí, Señor, a mí no se me alcanza,/ en medio de la mar embravecida,/ jugar con la ilusión y la esperanza/ en esta triste noche de la vida!" (*Otro tono.*) Cada día viene alguien y se lleva algo. Oye el estruendo: destruyen la casa. Queman libros y papeles. Oye: están secando el manantial. Ayer envenenaron al perro. Gritan, ¿no lo sientes? Gritan: Vete. ¿Sabes por qué quieren que me vaya? Porque saben que no puedo, que no tengo a dónde ir. (*Confidencial.*) Mi único lugar es la página en blanco y la están quemando. La página en blanco: mi patria, mi territorio, lugar de sufrimiento y dicha. No te rías. No hagas tú lo mismo que ellos. ¡Amo las palabras! No existe mayor angustia ni mayor felicidad. ¡La palabra justa! Y ahora... ¡No tengo papel! ¡Tampoco manos! ¡Ni siquiera palabras! Se lo llevaron todo. A lo mejor tú sabes por qué me condenan, por qué me dejan en esta noche. ¿Sabes lo que dicen? ¡Oyelos! Que yo enveneno. ¿Cuál es el veneno? ¡Mis versos! Los hombres corrían a mi casa en busca de mis versos. ¡Yo se los daba a cambio de fruta, pan, un cazo de caldo! ¡Se iban cantando! Yo quedaba casi muerto, ¡qué cansancio!, y satisfecho. Y luego, otra noche afortunada, sin dormir, a la luz de la lámpara. A lo mejor tú sabes cuál es mi delito, por qué me trajeron a este lugar. Me duele el cuerpo. Con estos dardos no hay un solo verso que se deje dominar. Nadie. No soy nadie. Nadie. Silencio. Nadie. Silencio. Nadie...

El Poeta Cubierto de Dardos desaparece tras una cortina de humo.

EPISODIO DECIMOSEXTO

Cuando la cortina de humo se disipa, aparece La Mujer de Alabastro.

LA MUJER DE ALABASTRO. ¡Déjenme, voces! No molesten. Quiero dormir en paz. ¡Cállense! ¡No quiero saber nada de ustedes!

EL HIJO. ¿Qué tienes, mujer?

LA MUJER DE ALABASTRO. Las voces...

EL HIJO. ¿Qué voces?

LA MUJER DE ALABASTRO. ¿No oyes los gritos? ¡Me atormentan!

EL HIJO. El silencio es grande. Da miedo hablar.

LA MUJER DE ALABASTRO. ¡Oyelas! Hay una que grita más. Dice cosas horribles.

EL HIJO. ¿Qué quieren de tí?

LA MUJER DE ALABASTRO. Condenarme.

EL HIJO. Trata de descansar. Es sólo una pesadilla.

LA MUJER DE ALABASTRO. Me gritan. A toda hora me obligan a hacer cosas que no quiero.

EL HIJO. ¡Tu piel! (*Tocándola.*) ¡Qué piel tan hermosa!

LA MUJER DE ALABASTRO. (*Con terror.*) ¡Cállate! No hables de la piel.

EL HIJO. ¡Y qué bien huele: a sudor, a yerba, a intemperie!

LA MUJER DE ALABASTRO. Mi piel es la culpable. Mi piel y esas voces que no me dejan en paz.

EL HIJO. Esa piel no puede hacerte culpable. Déjame tocarte.

LA MUJER DE ALABASTRO. No. Déjame.

* Juan Clemente Zenea. "En días de esclavitud."

EL HIJO. Tu piel pide mi caricia.

LA MUJER DE ALABASTRO. Tampoco hables de caricias. Piel, caricias, manos. Siento el fuego. Subiendo el fuego. Llamas.

EL HIJO. Estás cansada. Acuéstate. Piensa en algo hermoso.

LA MUJER DE ALABASTRO. ¡Loco! (*En susurro.*) ¿Quieres lanzarme a la hoguera?

EL HIJO. Las voces no existen.

LA MUJER DE ALABASTRO. Son más reales que nosotros. ¿Te diste cuenta de que tienes piel? Yo lo sé desde niña. El primer contacto que recuerdo es con las sábanas. Luego viene la brisa. Me veo sentada en el patio, y la brisa en mi cuerpo, una y otra vez. Me llevan al río. Me baño desnuda. Mi piel es diez veces más sensible. Manos muy finas me acarician. Soy sólo piel. Descubro la miel de los panales. Voy al río con el tarro de miel. Salgo del agua, vierto miel sobre mi cuerpo. La miel corre por mis senos y muslos. Duermo allí, acariciada por la brisa, la yerba y la miel. Cuando amanece, una nube de mariposas vuela sobre mí.

EL HIJO. ¡No sabes cuánto te envidio!

LA MUJER DE ALABASTRO. Fue el comienzo. Descubrí mi piel, pero no la piel de los otros. Una noche dormí con mi hermana. Su brazo me rozó. Mi cuerpo despertó completo. Esa misma noche me fui de la casa. Apenas una adolescente. Salí al camino en busca del que quisiera tocarme y ser tocado. En plazas, bosques, posadas, cabañas. La gente se agolpaba para tocarme.

EL HIJO. ¿Fuiste feliz?

LA MUJER DE ALABASTRO. No. Es desvergonzado que una mujer se bañe desnuda en el río, se embadurne de miel, se tire sobre la yerba, se deje tocar por multitudes... Atentado contra las buenas costumbres.

EL HIJO. ¡Esas son las buenas costumbres!

LA MUJER DE ALABASTRO. (*Confidencial.*) Me acusan de hechicera.

EL HIJO. Ahora estás a salvo.

LA MUJER DE ALABASTRO. (*Aterrada.*) Alguien nos mira.

EL HIJO. Están dormidos.

LA MUJER DE ALABASTRO. Aun dormidos vigilan. ¡Tú no conoces a la noche...! (*Comienza a desaparecer tras una cortina de humo.*) Aun dormidos vigilan y no quieren que duerma, que descansa, no me dejan conocer la paz. Quieren acabar con lo más precioso que tengo: mi piel.

EPISODIO DECIMOSEPTIMO

Silenciosos, aparecen los Nobles de La Corte de Luis XVI. Ataviados como para una fiesta. Reverencias, gestos elegantes: se crea una escena digna de Watteau. En silencio bailan un minué. Hacia el fondo aparece una guillotina. Quedan inmóviles.

EPISODIO DECIMOCTAVO

El Adolescente, haciendo sonar su campanilla de leproso, predica a los inmóviles Nobles de La Corte de Luis XVI.

EL ADOLESCENTE. Distinguidos señores, la felicidad es el placer. Hay cuatro verdades indispensables. Primera: Dios no quiere que le tengamos miedo. Dios no se preocupa por el mundo ni por los hombres. ¿Y saben por qué? ¡Vive en la dicha perfecta! Segunda verdad: ¿Por qué torturarse por la muerte? Cuando nosotros estamos, ella no está; cuando ella está, nosotros no estamos. Tercera verdad: El placer se alcanza con mayor felicidad de la que creemos. Está al alcance de la mano. Tenemos los placeres del gusto, de la música, el que provocan las bellas imágenes, el que produce tocar un cuerpo hermoso, una tela agradable, la superficie del agua... ¡El placer del amor! El solo goce espiritual no basta. Mi espíritu está escondido en mi cuerpo, que también fue hecho para gozar. Cuarta y última verdad: El mal es breve. El dolor es sólo un instante en esa larga cadena de placeres que es la vida. *(Sale haciendo sonar su campanilla de leproso.)*

La luz se apaga lenta.

EPISODIO DECIMONOVENO

Los Sepultureros llevan sendos cofres.

SEPULTURERO 1. No veo la podrida hora de llegar a mi casa y jugar con mis hijos.

SEPULTURERO 2. A mi hija le llevo... *(Muestra la osamenta de una mano.)* Parece tallada por un artista.

SEPULTURERO 1. *(Sacando un cráneo.)* Mis hijos hacen títeres y máscaras.

SEPULTURERO 2. El mayor de mis hijos dice que cuando crezca será sepulturero. Le digo que se haga médico. Total...

SEPULTURERO 1. El mío será soldado. Estoy contento. Para entonces espero haberme retirado.

SEPULTURERO 2. ¿Tú crees que nos jubilen?

SEPULTURERO 1. ¡Con medallas! Que lo que se dice buen servicio...

SEPULTURERO 2. Estoy cansado.

SEPULTURERO 1. Yo también.

SEPULTURERO 2. A veces pienso: ¿y si Dios existe? *(El Sepulturero 1 hace gesto de no entender.)* Nos va a castigar. Comoquiera que sea, este trabajo no es muy limpio.

SEPULTURERO 1. En primer lugar, ¿quién mata si no Dios? En segundo, somos más limpios puesto que ocultamos lo que él deja impudicamente a la intemperie.

SEPULTURERO 2. ¡Inteligente! Merecías ser hombre de Estado.

SEPULTURERO 1. Tengo hambre.

SEPULTURERO 2. Mis tripas están aullando.

SEPULTURERO 1. Uno con hambre y tanta carne desperdiciada.

SEPULTURERO 2. No me atrevo a comerla.

SEPULTURERO 1. Una vez lo hice y me cayó mal.

SEPULTURERO 2. ¿A qué sabe?

SEPULTURERO 1. A uno mismo. Es como si te dieras una mordida.

SEPULTURERO 2. Mi estómago no anda bien para comidas pesadas.

EPISODIO VIGESIMO

Los Sepultureros llegan donde La Madre. Ella está junto a la rueca, pero no hilá. Su expresión es grave y triste.

SEPULTURERO 2. Señora...

SEPULTURERO 1. Traemos su encargo.

LA MADRE. No tenían que apurarse.

SEPULTURERO 2. Es nuestro deber.

SEPULTURERO 1. En este cofre tiene los ojos de los jóvenes que enterramos hoy.

SEPULTURERO 2. En éste, las bocas.

SEPULTURERO 1. Verá cuántos sueños frustrados en las miradas fijas.

SEPULTURERO 2. ¡Cuántas sonrisas inútiles!

LA MADRE. *(Muy angustiada.)* ¡Sueños! ¡Sonrisas! Anoche estuve trabajando hasta tarde. Fui a la ventana. No importa que haya mandado a talar los árboles, me entristece mirar por la ventana, saber que el mundo existe y que en algún lugar un árbol esté retoñando. Por el camino venía una muchacha. Casi una niña. Jugaba con un perro. Y reía. ¿Se dan cuenta? Reía. *(Más angustiada aún.)* Hacía tiempo que no veía reír. Pensé... ¡Qué ingenua irresponsabilidad! ¡Reír! ¡Hay que ser ignorante!

SEPULTURERO 2. La risa es cosa del demonio.

SEPULTURERO 1. La risa hace soberbio al hombre.

LA MADRE. Siento pena. ¡Qué monstruoso engaño la risa! *(Transición.)* También anoche sentí olor a jazmines. Hay un jardín cerca. Ya saben: ¡fuego!

SEPULTURERO 2. Señora...

LA MADRE. Váyanse. Es tarde. Algo me oprime el pecho.

SEPULTURERO 1. Quisiéramos pedirle un favor.

LA MADRE. ¡Hablen!

SEPULTURERO 2. Conocemos las virtudes del fuego...

SEPULTURERO 1. Sabemos que purifica...

SEPULTURERO 2. Purifica demasiado. Nos deja sin trabajo. Somos sepultureros, señora.

LA MADRE. Entiendo. Hagan lo que estimen conveniente con tal de que no sientan placer. Hay algo que no podemos perder de vista: cumplimos un deber. ¡Nada nos puede alegrar! Déjenme sola.

Salen los Sepultureros.

LA MADRE. *(Abriendo uno de los cofres.)* Ojos. Bellos. Unos melancólicos; otros desdénosos. Ojos fuera de las cuencas. Nostalgias, esperanzas, alegrías, pasiones... *(Abriendo el otro cofre.)* Bocas. Besaron, mordieron, mintieron, juraron... ¡No aprenden! Por más que uno se desangre en enseñarlos, no aprenden. Por fortuna tenemos el fuego. El hombre se salva por el fuego. *(Reparando en la rueca.)* ¿Para qué quiero este instrumento inútil? ¡Los hilos me salen torcidos!

Por el fondo pasa una figura en llamas. Se escucha un trueno. La Madre esconde la cara entre las manos.

EPISODIO VIGESIMOPRIMERO

El camino. La Ciega. El Adolescente.

EL ADOLESCENTE. Mal augurio, soñé con fuego.

LA CIEGA. El aire trajo olor a carne quemada.

EL ADOLESCENTE. ¡Triste lugar para pasar la noche!

LA CIEGA. ¿No hay piedras?

EL ADOLESCENTE. Ni un árbol en no sé cuántas leguas.

LA CIEGA. ¿Amanece?

EL ADOLESCENTE. Olvídate.

LA CIEGA. ¡Me gustaría tanto ver un amanecer!

EL ADOLESCENTE. Suéñalo.

LA CIEGA. ¡Mis ojos! Yo podría prescindir de cualquier cosa menos de los ojos. Ver. Mirar. ¡Qué placer! Todavía me acuerdo del azul del cielo.

EL ADOLESCENTE. Nunca me dijiste por qué te sacaron los ojos.

LA CIEGA. Despertaba antes de que amaneciera. Me gustaba el tono del campo a esa hora. Ver. Mirar. Ningún placer se le parece.

EL ADOLESCENTE. ¿Por qué te sacaron los ojos?

LA CIEGA. Árboles. Casas verdes y limpias. Aquellos caminos... ¡Daba gusto caminar! La gente, preciosa. Hasta los feos se veían bonitos, vestidos de punta en blanco...

EL ADOLESCENTE. ¿Quién te sacó los ojos?

LA CIEGA. Había dos hermanos, vecinos nuestros, una muchacha y un muchacho. Me enamoré de los dos. Me escondía a mirarlos. ¿Tú crees que haya algo más bello que el cuerpo de un hombre? Yo podía dejar de cantar, de comer, de dormir, de bailar... No podía dejar de mirar. Saber la hora por la intensidad de las sombras o que va a llover porque se ponen negros los tejados... ¡Una bandada de pájaros sobre la plaza desierta! ¡Una mujer durmiendo al pie de un almendro! (Otro tono.) El problema fue que conocí a un ángel.

Música de órgano. Aparece El Ángel.

EL ANGEL. Muchacha, acércate

LA CIEGA. ¿Qué desea, señor?

EL ANGEL. Mirarte.

LA CIEGA. Mire cuanto le plazca.

EL ANGEL. ¿Puedo tocarte?

LA CIEGA. Míreme, tóqueme. No para otra cosa nacimos.

EL ANGEL. ¿Sabes? Eres hermosa.

LA CIEGA. (A El Adolescente.) El hermoso era él. Con hermosura que no parecía de la Tierra. (A El Ángel.) Usted es mucho más hermoso.

EL ANGEL. Primera vez que me lo dicen.

LA CIEGA. Serán ciegos.

EL ANGEL. Tú, en cambio, tienes los ojos más luminosos...

LA CIEGA. Me gusta mirar.

EL ANGEL. ¿Puedo besarte los ojos?

LA CIEGA. Béseme la frente, los labios, pero no me quite el placer de mirarlo cuando me besa.

EL ANGEL. Tus ojos están pidiendo un beso.

LA CIEGA. (A El Adolescente.) Yo tenía miedo. No preguntes por qué. Algo en mi pecho quería detenerse.

EL ANGEL. ¡El amor!

LA CIEGA. (Asustada.) ¡No quiero oír hablar del amor!

EL ANGEL. ¿Por qué?

LA CIEGA. Me gusta mirar. Si me enamorara, sólo tendría ojos para el cuerpo que nunca sería mío.

EL ANGEL. Estás hablando de pasión. El amor es otra cosa.

LA CIEGA. Si estoy hablando de pasión, el amor no existe.

EL ANGEL. Besa tú mis ojos.

La Ciega besa los ojos de El Ángel.

LA CIEGA. (A El Adolescente.) Caí en la trampa. Me dejé besar los ojos. (El Ángel desaparece.) Al instante cayó una lluvia de fuego. Todo quedaba destruido. Vi morir a los míos, y a los que no eran míos y que también lo eran. El jardín se convirtió en desierto.

EL ADOLESCENTE. ¿Y el ángel?

LA CIEGA. (A El Ángel.) ¿Dónde estás? ¡No me dejes sola! ¡No quiero quedarme sola en este desierto!

La Ciega extrae un cuchillo de sus ropas y se saca los ojos. El Adolescente limpia la sangre de la cara de La Ciega.

EL ADOLESCENTE. No amanecerá nunca.

LA CIEGA. Nunca. El amanecer es un estado de ánimo.

EPISODIO VIGESIMOSEGUNDO

La Ciega. El Adolescente. Lluvia de fuego. Aparece el Sodomita.

SODOMITA. ¿Algún camino sirve para salir?

LA CIEGA. ¿Quién eres que apareces con fuego?

SODOMITA. ¿Tengo que decirte quién soy?

LA CIEGA. No. Perdona. Soy curiosa.

SODOMITA. Tengo miedo.

EL ADOLESCENTE. No eres nada excepcional.

LA CIEGA. ¿Vienes de lejos?

SODOMITA. De Sodoma.

EL ADOLESCENTE. ¿Qué es eso?

SODOMITA. Una ciudad. A siete días de aquí. Ahora es un montón de piedras calcinadas.

EL ADOLESCENTE. ¿Fuego?

SODOMITA. Lluvia de azufre.

LA CIEGA. ¡Otro castigo!

SODOMITA. Eramos felices. ¿Tienen agua?

EL ADOLESCENTE. Sólo cuando llueve.

SODOMITA. Me duele el cuerpo. Tengo hambre, sueño, sed...

EL ADOLESCENTE. Duerme un rato. Sueña que comes y bebes.

SODOMITA. No puedo. Me persiguen.

LA CIEGA. ¡Otra persecución!

SODOMITA. Quieren castigarme.

EL ADOLESCENTE. No eres nada excepcional.

SODOMITA. (Triste.) Estoy enamorado.

LA CIEGA. En otro mundo, sería motivo para un premio.

SODOMITA. Alguien decidió que no es bueno estar enamorado.

EL ADOLESCENTE. ¿A quién amabas?

SODOMITA. A un hombre. Hermoso como un ángel. Era un ángel. Llegó una mañana...

LA CIEGA. No lo describas. Si estás enamorado, sé que era alto, con poco más de veinte años, pelo negro, ojos grandes, lejanos, boca perfecta.

SODOMITA. ¿Lo conoces?

LA CIEGA. Todos nos enamoramos del mismo ángel.

SODOMITA. No pude resistir.

LA CIEGA. ¡Quién puede contra un ángel!

SODOMITA. Fui a la fuente. Hacía calor y tuve deseos de bañarme. Yo estaba desnudo. En Sodoma andábamos desnudos. Pensábamos que no debíamos privar a los otros del placer de admirarnos. Estaba allí, en la fuente, mirándome de un modo que no olvidaré nunca.

Música de órgano. Aparece El Ángel.

EL ANGEL. ¡Muchacho, acércate!

SODOMITA. ¿Qué desea, señor?

EL ANGEL. Mirarte.

SODOMITA. Mire cuanto le plazca.

EL ANGEL. ¿Puedo tocarle?

SODOMITA. Míreme y tóqueme. No para otra cosa nacimos.

EL ANGEL. ¿Sabes? Eres hermoso.

SODOMITA. Me lo dicen y no lo creo.

EL ANGEL. ¿Quién te lo dijo?

SODOMITA. Todos en Sodoma.

EL ANGEL. ¿Te dejas tocar?

SODOMITA. Por supuesto. Si es verdad que mi cuerpo es hermoso, entonces es de quien lo desee.

EL ANGEL. Me gusta el color, la suavidad de tu piel.

SODOMITA. Acarícieme.

EL ANGEL. Eres generoso.

SODOMITA. No hay generosidad en entregar lo que no nos pertenece.

EL ANGEL. No eres dueño de tu cuerpo.

SODOMITA. Nada puedo hacer con mi propio cuerpo. El cuerpo de uno es para otro.

EL ANGEL. ¡Mírame!

SODOMITA. No puedo mirarlo. Algo en mi pecho quiere detenerme.

EL ANGEL. ¡El amor!

SODOMITA. (*Horrorizado.*) No quiero saber nada del amor.

EL ANGEL. Es un sentimiento grande.

SODOMITA. Si quiere, acarícieme, bésame, hágame suyo, pero no sea cruel.

EL ANGEL. Te voy a enseñar, el amor no mata. Déjame besarte. (*Besándolo.*) ¿Bebiste vino? (*Oliéndolo.*) Tu cuerpo huele a cabras, a olivo. (*Acariciándolo.*) En este pecho se amasa el pan; en esta espalda se escriben plegarias. Entrégate.

SODOMITA. Es demasiado tarde para regresar. Voy dejando atrás el prado y la ciudad más bella para entrar en el desierto.

EL ANGEL. No hay desierto. Estamos juntos.

SODOMITA. Usted tiene belleza sobrehumana.

EL ANGEL. La belleza es sobrehumana siempre.

SODOMITA. No. Sólo el hombre es bello. Dios es inaccesible. (*Transición.*) Déjeme ir. En mi casa esperan.

EL ANGEL. Voy a entrar en tu cuerpo.

SODOMITA. Su crueldad también es sobrehumana.

EL ANGEL. Abre las piernas. Te voy a enseñar. El amor no mata.

SODOMITA. Entre. Yo huelo a tierra y usted a nube. Venimos de lugares distintos.

EL ANGEL. Estoy entrando en tu cuerpo. ¿Qué sientes?

SODOMITA. Se deshizo una montaña.

EL ANGEL. ¿Y ahora?

SODOMITA. Otra montaña surge del mar.

EL ANGEL. Montañas grandes, gigantescas, duras. Rocas, volcanes.

SODOMITA. ¡Está lloviendo fuego!

EL ANGEL. ¡Es el amor!

SODOMITA. Sigue lloviendo fuego. La ciudad se estremece.

EL ANGEL. Voy a dejar mi vida en tu cuerpo. ¡Volcanes!

SODOMITA. Se abre el cráter de la montaña. Lava ardiendo, lluvia de fuego.

EL ANGEL. Ya. Estoy en ti.

SODOMITA. Desierto inmenso.

EL ANGEL. Se cumplió. Sodoma es un amasijo de cenizas y cadáveres.

SODOMITA. ¡Quiero regresar!

EL ANGEL. Imposible. Sodoma no existe.

SODOMITA. Nos iremos juntos.

EL ANGEL. Me voy solo. Tú te quedas.

SODOMITA. ¿No iba usted a enseñarme que el amor no mata?

EL ANGEL. Aprende: el amor sólo dura lo que la lluvia de azufre. Lo demás no es amor, sino hastío y troncos quemados.

SODOMITA. ¿Qué hago? ¿A dónde voy?

EL ANGEL. A ningún lugar.

El Ángel desaparece.

SODOMITA. Llovió azufre sobre mí.

EL ADOLESCENTE. Estás muerto.

SODOMITA. Muerto, pero igual: quiero escapar.

LA CIEGA. Es tarde. Trata de dormir tu muerte.

EL ADOLESCENTE. Nada haces en el mundo.

SODOMITA. ¿Queda alguien?

LA CIEGA. Cierra los ojos, olvida.

SODOMITA. Buen consejo para quien muere en paz. Yo estaba enamorado cuando encontré la muerte.

EL ADOLESCENTE. Nada podemos hacer. El Ángel, tú, nosotros, una ciudad destruida, un camino de noche... Se trata del mismo hecho.

SODOMITA. Llevo su vida dentro de mí. Adiós. Yo pensaba que la muerte era sinónimo de reposo. Si encuentran un ángel muy bello, abran los ojos. Cada vez que alguien se enamora, cae una lluvia de azufre.

Los personajes desaparecen tras una lluvia de fuego.

EPISODIO VIGESIMOTERCERO

Pelado al rape, en harapos, Job se castiga con disciplinas. Aparece La Serpiente.

JOB. Maldito el día en que nací y la noche en que se dijo: ha sido concebido un hombre.

LA SERPIENTE. Está bueno, Job. No quiero oír otra queja.

JOB. Soy desgraciado. Perdí mis hijos, mis bienes, mi propia salud. Sólo me queda la queja. Ahora vienes a decirme que sufra en silencio.

LA SERPIENTE. No quiero que sufras en silencio, sino que conviertas el sufrimiento en algo útil.

JOB. ¡Cállate! Sé por dónde vienes.

LA SERPIENTE. Eres el típico caso de obediencia estúpida.

JOB. Obediencia no, agradecimiento.

LA SERPIENTE. ¿Qué agradeces?

JOB. Ser lo que soy.

LA SERPIENTE. Gracias a ti, a hombres como tú, que obedecen a ciegas, él es lo que es.

JOB. No debe su poder a nadie.

LA SERPIENTE. No seas tonto, Job, su poder se basa en nuestra debilidad.

JOB. Soy su mejor servidor.

LA SERPIENTE. Ni siquiera en los servidores confía.

JOB. ¡En mí confía!

LA SERPIENTE. ¡Vaya confianza! Confiaba en tu obediencia y tuvo que hacer una apuesta con el otro para probar tu fidelidad. ¡Hombre generoso!

JOB. Quiso probar que yo le seguiría siendo fiel.

LA SERPIENTE. No tenía que hacer gala de su mando cubriéndote de padecimientos, torturándote hasta dejarte en lo que eres.

JOB. Los designios no se discuten. Es sabio.

LA SERPIENTE. Estás viejo.

JOB. Vejez significa sabiduría.

LA SERPIENTE. No siempre.

JOB. Estás llena de veneno.

LA SERPIENTE. Cuando tengo la razón me cubren de improperios.

JOB. Sabes hacer dudar.

LA SERPIENTE. La duda es el arma de los inteligentes. Estudia al hombre que no duda. Encontrarás un necio.

JOB. Yo no dudo.

LA SERPIENTE. ¡Necio!

JOB. Comprende, si no creo en él, en quién voy a creer.

LA SERPIENTE. En ti.

JOB. No soy nadie. No sé vivir solo.

LA SERPIENTE. La libertad es difícil. Cuesta adaptarse. ¡Ah, cuando aprendes, no hay poder que te encierre en una jaula! Sé sincero, ¿lo amas?

JOB. Lo amé más que a mis hijos, que a mi tierra.

LA SERPIENTE. Estás respondiendo en pasado.

JOB. ¡Déjame!

LA SERPIENTE. Lo tuyo no era amor, sino miedo. Llegó el momento de acabar. Oyeme: tú eres el hombre ideal. Dentro de un rato va a comer, opíparamente, los mejores manjares en su larga mesa. Luego, se tirará en la cama de plumas. Puedes acercarte. De ti nadie sospecha. (*Le da un cuchillo.*) Toma. Usalo bien. Después regresa. Te daré mi mejor manzana.

JOB. Tengo miedo.

LA SERPIENTE. Peor de lo que vives no puedes vivir.

La Serpiente sale.

JOB. Señor, perdóname, te odio y no es mi culpa. Yo me creí feliz a tu amparo. Y tú jugaste con mi fe. Me llevaste a la ruina sólo para probar tu poder. Perdóname. ¡Decidido! (*Levanta el cuchillo.*) ¡Puro acero! Voy a matarte. (*Otro tono.*) ¿Matarlo? ¿Podré acercarme sin que mis manos

tiemblen? ¿Mirarlo sin sentir terror? ¡No! Bueno o malo es lo único que tengo. Demasiados años viviendo a su sombra para acabar de pronto con la sombra y que la luz me devore. Si lo matara, mataría mi historia, lo que soy. Perdónenme ustedes, los que tienen fe en mi odio. No voy a acabar con la creencia de toda una vida.

Se clava el cuchillo en el vientre. Truenos y relámpagos, lluvia y viento.

EPISODIO VIGESIMOCUARTO

Los Sepultureros están bajo la lluvia.

SEPULTURERO 2. Se secaron los ríos.

SEPULTURERO 1. Habla bien, los mandaron a secar.

SEPULTURERO 2. Fui al pozo y encontré un hueco ciego.

SEPULTURERO 1. Dieron la orden para que secaran los manantiales.

SEPULTURERO 2. ¿Qué hacemos?

SEPULTURERO 1. Beber.

SEPULTURERO 2. No se fabrica cerveza. Envenenaron el vino. Antes había gacelas. Carne jugosa. Ahora no paramos de trabajar. El campo es un desierto de cadáveres que hay que enterrar. (*El Sepulturero 1 ahora tiene dos cálices. Tiende uno al Sepulturero 2. Este bebe.*) Buen vino. Tiene un ligero gusto a sangre.

SEPULTURERO 1. Es sangre con ligero gusto a vino. La sangre de los recién nacidos sabe a vino.

SEPULTURERO 2. Si tuviéramos carne... (*El Sepulturero le tiende un trozo de carne. El Sepulturero 2 comiendo.*) Sabe a gloria.

SEPULTURERO 1. (*Comiendo.*) La gloria es insípida.

SEPULTURERO 2. Animal tierno. ¿Gacela? (*El Sepulturero 1 niega con la cabeza.*) ¿Termera?

SEPULTURERO 1. Una niña. Todavía no había cumplido el año.

SEPULTURERO 2. No sabe mal.

SEPULTURERO 1. En estos tiempos cualquier cosa sabe bien.

SEPULTURERO 2. Brindemos.

SEPULTURERO 1. Salud. ¡Porque siempre haya un muerto que enterrar!

SEPULTURERO 2. ¡Salud para nosotros, muerte para el resto!

Música de órgano. Entra El Angel. Los Sepultureros se turban.

EL ANGEL. (*Irónico.*) ¡Buen banquete!

SEPULTURERO 1. No, señor.

SEPULTURERO 2. ¡Dios nos libre!

SEPULTURERO 1. Recuperamos las fuerzas.

SEPULTURERO 2. Y con esta lluvia...

EL ANGEL. (*Bebiendo de un cáliz.*) ¡Excelente sangre! (*Comiendo de la carne.*) ¡Carne tierna! (*Otro tono.*) Ustedes saben que los banquetes están prohibidos. Es delito gozar hasta de lo repugnante. Vayan. La señora los espera.

Salen los Sepultureros. El Angel come y bebe lo que ellos han dejado.

EPISODIO VIGESIMOQUINTO

Aparece La Serpiente.

LA SERPIENTE. ¡Hipócrita!

EL ANGEL. Tú, maldita entre todas las bestias, no tienes derecho a llamarme hipócrita.

LA SERPIENTE. No tengo dos caras. Tú en cambio...

EL ANGEL. Cumplo un deber.

LA SERPIENTE. Vives prohibiendo placeres que gozas a escondidas.

EL ANGEL. ¡Qué sabes tú!

LA SERPIENTE. Lo que todos saben y nadie te dice por cobardía.

EL ANGEL. No hay cobardes, sino ciudadanos estoicos. ¿No oyes los aplausos?

LA SERPIENTE. Cada aplauso es una bofetada reprimida.

EL ANGEL. ¡Con razón te expulsaron!

LA SERPIENTE. Sabía demasiado.

EL ANGEL. ¡Cállate!

LA SERPIENTE. Sí, silencio. Cualquier cosa se resuelve con silencio.

EL ANGEL. Te llevaré a la hoguera.

LA SERPIENTE. Será un modo digno de terminar de una vez.

EL ANGEL. Cortaré tu repugnante cabeza y la mostraré. Será un buen escarmiento.

LA SERPIENTE. Los hombres están hartos de sacrificios inútiles. Se nace para gozar. La vida se hizo para disfrutarla, aquí y ahora.

EL ANGEL. Tus palabras saben como tus manzanas.

LA SERPIENTE. El placer es el principio y el fin de una vida feliz.

EL ANGEL. Si el cuerpo goza, el espíritu sufre.

LA SERPIENTE. La mejor prueba de que mientes eres tú. ¿O el aforismo sólo vale para los otros? (*Muestra una manzana.*) ¿La quieres?

EL ANGEL. Tu fruta está prohibida.

LA SERPIENTE. Mírala: roja, grande, apetitosa...

EL ANGEL. No vas a engañarme con tu diabólica palabrería. Soy incorruptible.

LA SERPIENTE. Da una mordida. Come.

EL ANGEL. Soy más fuerte, Serpiente.

LA SERPIENTE. Está bien. Aquí la dejo por si cambias de parecer.

La Serpiente deja la manzana y sale. El Angel come la fruta con avidez. El aguacero arrecia.

EPISODIO VIGESIMOSEXTO

Al fondo, instrumentos de tortura donde hombres y mujeres son torturados. Casi en proscenio, La Madre hila.

LA MADRE. Esta rueca no sirve. Los hilos salen torcidos. (*Pausa breve.*) Sólo hay algo que me duele más que ver a un hombre sufrir: verlo gozar. Gozo, eres imperdonable. Cuerpo, estás hecho para la muerte. Cuerpo y espíritu, ustedes se contradicen. Mi hijo no se dio cuenta: yo quería lo mejor para él. ¡Nunca entienden! El día que vi a mi hijo escuchando música, por poco se me parte el corazón. ¡Qué mal anda el mundo! Esta rueca no sirve.

Los hilos salen torcidos. Música, flores perfumadas, atardeceres... Regalos para el cuerpo. Sí, quemé jardines, talé árboles, sequé ríos, destruí ciudades. Tiene que haber un modo, que el hombre comprenda. ¿Y no se percatan de mi bondad? Si les quito la comida, el agua, si los hago sufrir es por hacerlos dignos de una vida más alta. No pueden entender. Aquí estoy para decirles: ésta es la vida verdadera! Los instrumentos de tortura no son para torturar; son para enseñar. Algún día no muy lejano verán el bien que represento. Yo no trabajo para ahora sino para el porvenir. Esta rueca no sirve. Los hilos salen torcidos. Perforo un cráneo para sacar la idea enferma, saco los ojos de un desgraciado para que se concentre en sí, para que nos acerquemos a la perfección. ¿Por qué el fuego? Para purificar. ¡Ay, qué arduo purificar! El dolor físico aclara la razón. El tormento del cuerpo es un acto de misericordia. Hambre, sed, medios de salvación. El espíritu se eleva. El estómago vacío levanta el corazón. Por cada hijo que se desvía de la senda correcta, sufro, sufro, sufro. ¡Y esta maldita rueca! ¡Sufro! ¡No sirve para hilar!

Un relámpago ilumina fugazmente a La Madre antes del oscuro total.

EPISODIO VIGESIMOSEPTIMO

No para de llover. El Hijo y El Adolescente están en el camino.

EL HIJO. ¿Llegaremos? (*El Adolescente se encoge de hombros.*) Debemos salvarnos.

EL ADOLESCENTE. Estoy salvado. Me importa la ciudad que llevo conmigo.

EL HIJO. Estás diciendo que el camino es inútil.

EL ADOLESCENTE. Digo que la ciudad está aquí y que no nos habíamos dado cuenta.

EL HIJO. No hay ciudad. Mira: un páramo.

EL ADOLESCENTE. El páramo te oculta la ciudad.

EL HIJO. La felicidad consiste en el placer. ¿Quién dijo eso?

EL ADOLESCENTE. Yo.

EL HIJO. Fue un filósofo antiguo.

EL ADOLESCENTE. Yo soy un filósofo antiguo.

EL HIJO. Eres joven, casi un niño. Hablo de un filósofo viejo, célebre, que vivía en un jardín.

EL ADOLESCENTE. Soy viejo y célebre. Lo peor que haces es recordarme el jardín.

EL HIJO. ¡Hace muchos años!

EL ADOLESCENTE. Más de mil.

EL HIJO. ¡Imposible!

EL ADOLESCENTE. Si no lo quieres creer...

Entra La Serpiente.

LA SERPIENTE. No pierdan tiempo. El campo está lleno de hombres armados. Los vi y me arrastré rápida. Por milagro me salvé.

EL HIJO. ¿Qué buscan?

LA SERPIENTE. (*Señalando a El Adolescente.*) ¡Matarlo!

EL HIJO. Es filósofo. Seguro lo buscan para que aclare algún enigma.

LA SERPIENTE. ¡Ingenuo!

EL ADOLESCENTE. Quieren matarme: soy pernicioso.

EL HIJO. ¿De qué te acusan?

EL ADOLESCENTE. Grave: pensar.

EL HIJO. Entiendo. Eres peor que un criminal.

EL ADOLESCENTE. ¡Pensar! Mi cuerpo no se cansa ni envejece. Las buenas ideas -oye bien, las buenas ideas- no se cansan ni envejecen. ¡Pensar! Enseño a apreciar los placeres del cuerpo y del alma, y no desdén el vino ni la concupiscencia. Les digo a los hombres: sientan con el cuerpo, vean, toquen, huelan, saboreen y aprendan a estar a solas con su corazón. ¡No perdonan! Predico: ¡la vida es más importante que la muerte! Me persiguen, me expulsan, me cuelgan la campanilla de leproso. Les digo: vivan, sean felices; y responden: ¡muere!

LA SERPIENTE. No pierdas tiempo, el enemigo está cerca.

EL HIJO. ¡Huye!

EL ADOLESCENTE. No. Estoy huyendo desde hace mil años.

EL HIJO. Los demás te necesitan.

EL ADOLESCENTE. Mis pies están sangrando, mis ojos se cierran. *(Se toca el pecho.)* Si tocas aquí, no oírás nada.

EL HIJO. No tienes derecho a cansarte.

LA SERPIENTE. Cada minuto es un minuto en contra.

EL ADOLESCENTE. No tengo ánimos ni fuerzas. Huyan ustedes.

EL HIJO. No podemos dejarte.

EL ADOLESCENTE. ¡Vete! Cada cual a su propio camino.

LA SERPIENTE. *(Arrastrando a El Hijo.)* Vamos. Para él es tarde. Ya los hombres están aquí.

La Serpiente y El Hijo salen precipitados.

EPISODIO VIGESIMOCTAVO

Música de órgano. Aparecen El Angel y Los Sepultureros.

SEPULTURERO 1. Es aquí.

SEPULTURERO 2. No cabe duda. El aire huele a leproso.

EL ANGEL. *(A El Adolescente.)* ¿Quién eres?

EL ADOLESCENTE. El que buscas.

EL ANGEL. Busco a un anciano filósofo.

EL ADOLESCENTE. Las buenas ideas no envejecen.

EL ANGEL. No digas tu nombre, di una idea.

EL ADOLESCENTE. "De todo cuanto la sabiduría nos ofrece para la felicidad, lo mayor es la amistad."

EL ANGEL. Ya veo: eres peligroso.

EL ADOLESCENTE. ¿Quién es más peligroso, yo que hablo del placer o tú que hablas de la muerte?

EL ANGEL. Tú, porque mientes.

EL ADOLESCENTE. Hablo del placer para liberar. Tú hablas de la muerte para dominar.

EL ANGEL. El hombre debe estar dispuesto al sacrificio.

EL ADOLESCENTE. Vale la pena vivir, y vivir lo mejor posible.

EL ANGEL. Una muerte digna tiene recompensa.

EL ADOLESCENTE. La única recompensa está en la vida.

EL ANGEL. ¿Cuál es la recompensa del placer?

EL ADOLESCENTE. Toca un cuerpo hermoso, escucha una linda voz, da un beso en los labios que más te gusten y entenderás.

EL ANGEL. No quiero escucharte. ¡Corrompes!

* Epicuro. "Máximas."

EL ADOLESCENTE. Estás lleno de odio. ¡Si conocieras el amor...!

EL ANGEL. Amo al mundo.

EL ADOLESCENTE. El mundo no es nadie. ¿Amaste a alguien que suspire, que llore, que viva?

EL ANGEL. Tengo fines superiores.

EL ADOLESCENTE. Lleva a tus labios un poco de agua fresca, asciende a la cúspide de la montaña, aspira el olor de los jóvenes que siegan el trigo, acuéstate con el hombre o la mujer que consideres más hermosos, deja que pongan la mano sobre tu boca y no hables. Serás otro.

EL ANGEL. Hay que perforarte el cráneo. La lepra invadió tu cerebro. No tienes salvación. *(A los Sepultureros.)* Aprisa, llévenlo, ábránle el cráneo. *(Los Sepultureros salen con El Adolescente. El Angel despliega las alas.)* ¡Amor! ¡Sueño! No puede haber nada hermoso en la segregación de una glándula, y en las imágenes de una masa nerviosa encerrada en la cavidad encefálica. Ahora mismo, en este instante, alguien tiene un bello sueño. ¡Hay que despertarlo! ¡Que despierten los que sueñan! ¡Que despierten!

EPISODIO VIGESIMONOVENO

El Hijo en el centro de la escena. Comienzan a sonar campanas a las que se irán incorporando otros instrumentos hasta lograr una obertura festiva. Aparecen Adán, Eva, Abraham, Sara, Isaac, La Repostera, El Campanero, Job, La Mujer de Alabastro, El Poeta Cubierto de Dardos. Comen manzanas y beben. Alborozo. Luz vivísima.

TODOS. *(A El Hijo.)* ¡Bienvenido!

LA REPOSTERA. ¡Estás en la ciudad!

JOB. Amaneció. Tenía que amanecer.

EVA. Mira al cielo. Nunca se vio azul como éste.

ABRAHAM. Aquel árbol... Tiene un verde tan intenso...

ADAN. No había visto flores como éstas.

SARA. ¡Y el aire! La brisa trae olor a azahares.

LA MUJER DE ALABASTRO. La brisa está húmeda, acaricia mi piel.

ISAAC. ¡Mi cuerpo despierta!

EL CAMPANERO. ¡Vivo! ¡Oye, las campanas!

LA MUJER DE ALABASTRO. La felicidad da ganas de llorar.

EL POETA CUBIERTO DE DARDOS. Allí, miren, el sol, la luz que no pensábamos ver.

ISAAC. Los edificios son columnas de mármoles.

EVA. *(A Adán.)* Dime una palabra.

ADAN. ¡Gráciles!

EVA. Las columnas se levantan gráciles.

EL POETA CUBIERTO DE DARDOS. Como encajes.

EL CAMPANERO. En cada esquina, un parque.

SARA. En cada parque, un banco.

ABRAHAM. Para el sueño.

LA REPOSTERA. ¡Las fuentes! ¡Oye la música!

JOB. Por las fuentes no corre agua.

ISAAC. Vino, rojo, espumoso, brota de los surtidores.

LA MUJER DE ALABASTRO. A veces llueve, la lluvia es dulce.

ADAN. Llueve miel.

SARA. La comida es abundante.
ABRAHAM. Regalo para el paladar.
EL POETA CUBIERTO DE DARDOS. Mi cuerpo, tu cuerpo, el cuerpo de él.
ISAAC. Mi boca.
EL CAMPANERO. Mis oídos.
JOB. Mi olfato.
LA REPOSTERA. Mis manos.
ADAN. Mis ojos.
EVA. Soy joven para siempre.

Entran diez jóvenes -seis donceles y cuatro doncellas, réplicas exactas de los que han aparecido. Cada uno va al encuentro de su otro yo. Se establece una relación de espejo.

EVA. (A *Eva Joven.*) ¿Quién eres que tanto te pareces a la que fui?
EVA JOVEN. Soy la que fuiste y la que serás.
ABRAHAM JOVEN. Soy tu imagen en la dicha para siempre.
ABRAHAM. (A *Abraham Joven.*) Dame tu mano, me recuerdas tiempos dichosos.
SARA JOVEN. Tu vida en mí no tiene errores.
EL CAMPANERO. (A *El Campanero Joven.*) ¿Sabes tocar primas, tercias, vísperas, cumplidas?
EL CAMPANERO JOVEN. Mis campanas suenan mejor: soy enteramente feliz.
JOB. (A *Job Joven.*) No quiero que vuelvas para la destrucción y la muerte.
JOB JOVEN. Estoy en la eternidad. Olvidate de la destrucción y de la muerte.
LA MUJER DE ALABASTRO. (A *La Mujer de Alabastro Joven.*) ¿Puedes bañarte desnuda en el río?
LA MUJER DE ALABASTRO JOVEN. Me baño en un río inmóvil. Siempre me baño en el mismo río.
EL POETA CUBIERTO DE DARDOS. (A *El Poeta Cubierto de Dardos Joven.*) ¿Escribes?
EL POETA CUBIERTO DE DARDOS JOVEN. No lo necesito. Tú escribirías para rectificar el mundo y yo vivo en un mundo rectificado.
LA REPOSTERA. (A *La Repostera Joven.*) Los dulces, mis dulces, te enseñaré cómo se hacen.
LA REPOSTERA JOVEN. Todo es dulce en mi estado de perfección.
ISAAC. (A *El Otro Isaac.*) Mi padre me asesinó. Le tengo miedo a la muerte.
EL OTRO ISAAC. Si alguien muere, no muere. Un descanso y la dicha de descansar.
ISAAC. ¿Y el amor?
LA MUJER DE ALABASTRO JOVEN. (A *Besando a Isaac.*) Siempre es correspondido.
ABRAHAM. ¿Y el horror?
ABRAHAM JOVEN. Nadie odia.
SARA JOVEN. Nadie envidia.
JOB JOVEN. Nadie tiene miedo.
EL POETA CUBIERTO DE DARDOS JOVEN. Nadie guarda rencor.
ADAN JOVEN. Nadie mira para traicionar.
EVA JOVEN. Nadie desea lo imposible.

EL CAMPANERO JOVEN. Por más que te explique, no entenderás.
EL OTRO ISAAC. La dicha no se explica.
JOB JOVEN. Se experimenta.
LA REPOSTERA JOVEN. Y es suficiente.
EVA JOVEN. (Tendiéndole una manzana a *El Hijo.*) ¡Pruébala!
EL OTRO ISAAC. (Alcanzándole un cáliz a *El Hijo.*) ¡Bebe!

El Hijo muerde la manzana y bebe.

EPISODIO TRIGESIMO

La luz se concentra en El Hijo. Silencio.

EL HIJO. Señor, qué bien sabe tu manzana. Y tu vino, Señor, qué buenos tus viñedos. Ahora sé que estoy en tu lugar, en el lugar verdadero, en el que estás. Nos engañaron. Quisieron confundirnos. Pero la mentira es breve. Ya sabemos que el del jardín no eras tú, sino el demonio. (Hablando hacia otro lado.) ¡Demonio! ¡Qué fácil para ti vestirme de Dios! ¡Y qué crédulos somos! ¡Qué fácil para nosotros dejarnos engañar por el primero que traiga una promesa! (Hablando hacia el otro lado.) Perdónanos, Señor, somos hombres... Ya sabes, la esperanza. Debilidad de creer que todo el que viene, viene para salvarnos. No somos capaces de verle, debajo de la máscara, la sonrisa de demonio. Aquí, en tu verdadero lugar, brindo por el encuentro contigo.

Un relámpago y se ilumina la escena. La Madre, que está en la ruca, se levanta. En proscenio baja, muy rápidamente, una reja.

LA MADRE. Conmoveror. ¿Terminaste?
EL HIJO. Uno cree que termina cuando tú apareces.
LA MADRE. Te advertí. No hay huida. Siempre vuelves al punto de partida.
EL HIJO. Está bien. Tampoco tú puedes tenerme.
LA MADRE. ¡Qué poco me conoces!
EL HIJO. ¡Qué poco nos conocemos!
LA MADRE. Mi poder es eterno, inmutable.
EL HIJO. Como siempre: ¡frases! Ya no conmueves. No tienes poder, sino rencor.
LA MADRE. Mi poder dura lo que dure mi misión en la Tierra.
EL HIJO. Misión que inventaste para ocultar tu afán de poder.
LA MADRE. ¡Soy tu madre! ¡Me debes lo que eres!
EL HIJO. Te repites.
LA MADRE. ¡Me debes obediencia!
EL HIJO. Confundes el miedo con la obediencia.
LA MADRE. ¡Te vas a arrepentir!
EL HIJO. ¡Mírate al espejo! Tu cuerpo está enfermo, tu cerebro se confunde.
LA MADRE. Otras madres seguirán mi obra. Siempre habrá una madre dispuesta al sacrificio.
EL HIJO. Siempre habrá un hijo dispuesto a acabar con su madre.
LA MADRE. Soy yo la que acabaré contigo. Y no lo hago con placer. (Otro relámpago. Entran los Sepultureros.) Debo reconocerlo con dolor: mi hijo no tiene remedio.

SEPULTURERO 1. ¡Dé la orden!
SEPULTURERO 2. ¡Su palabra es ley!
LA MADRE. (*Desesperada. Con gran esfuerzo.*) ¡Al fuego!

Los Sepultureros atan a El Hijo a un poste y encienden la hoguera que lo hace arder.

EL HIJO. ¡Nos engañaron, Señor! ¡Todo era mentira! ¡No nos culpes por haber creído! ¡Fuimos ingenuos! ¡Nos engañaron!

Se alza la reja. La Madre va a proscenio.

LA MADRE. (*Llora.*) ¡Al fuego! ¡Que arda! Lo mejor es el fuego, ¡purifica! El fuego es superior al agua. El agua sólo quita las manchas visibles. El fuego conduce a lo mejor que somos, la ceniza. No te asustes, hijo mío, una hoguera es un acto de piedad.

La hoguera cobra fuerzas. El Hijo desaparece entre las llamas. La Madre cae de rodillas. Truenos y relámpagos.

PRIMER FINAL POSIBLE

El Hijo sale, transfigurado, de la hoguera. Su rostro resplandece y sus vestidos aparecen blancos. Sólo él está iluminado. Sonando la campanilla y surgiendo de otra luz, aparece El Adolescente.

EL ADOLESCENTE. Ya. Es suficiente.

EL HIJO. No hace falta más.

EL ADOLESCENTE. ¿Continuamos?

EL HIJO. Es el camino quien elige.

EL ADOLESCENTE. Falta poco. Estamos por llegar.

EL HIJO. Hay que sembrar árboles y flores. El camino se ve demasiado árido. Debemos hacerlo más hermoso para los que vengan detrás.

EL ADOLESCENTE. Cerca nace un manantial.

EL HIJO. Y un árbol. El viento trae olor a sombra húmeda.

EL ADOLESCENTE. (*Tiende la mano a El Hijo.*) ¡Vamos!

EL HIJO. (*Dando la mano a El Adolescente.*) Mira: está amaneciendo.

EL ADOLESCENTE. ¿Cuánto hace que no veíamos el sol?

EL HIJO. (*Canta.*) Noche eterna parecía
que íbamos a sufrir.
Noche, tormenta, agonía
sin la esperanza de huir.

EL ADOLESCENTE. (*Canta.*) Pero amaneció. El jardín
permite que el sol lo dore.
Nunca hay noche sin un fin
aunque cien años demore.

EL HIJO. Daremos un banquete.

Se oye el trino de un ave.

EL ADOLESCENTE. Alguien despierta.

EL HIJO. Las nubes se alejan. ¡El cielo!

EL ADOLESCENTE. El rumor del río que vuelve a correr.

EL HIJO. ¿Están cantando?

EL ADOLESCENTE. Ríen, juegan. Amanece y alguien despierta y canta.

El Hijo y El Adolescente se alejan. La luz da intensa sobre un jardín. Los Nobles de la Corte de Luis XVI juegan, bailan, remedando el espíritu de un cuadro de Watteau.

SEGUNDO FINAL POSIBLE

Música de órgano. Entra El Angel. La Madre, aún en proscenio, es ayudada por El Angel. Se incorpora.

LA MADRE. ¿Qué hora es?

EL ANGEL. La justa.

LA MADRE. Me duele saber que no veré más a mi hijo.

EL ANGEL. El dolor te hace grande.

LA MADRE. Lo sé puro, ángel mío. Todo terminó.

EL ANGEL. La tierra es un hermoso desierto blanco. No hay posibilidad de que crezca la más pequeña impureza. La primera vez, fue un diluvio; la segunda, una lluvia de azufre. Esta vez, nuestras propias manos.

LA MADRE. Una misión enaltecedora.

EL ANGEL. Estás cansada.

LA MADRE. Cumplir un deber nunca me cansa.

EL ANGEL. Duerme.

LA MADRE. No. Hilar. Hilar. Aprender de lo que vi. Hilar. Esta rueca sólo da hilos torcidos y yo quiero buen hilo, fuerte, seguro. No hay tiempo para dormir.

EL ANGEL. Vigila. Si algo anda mal, avisa. (*Comienza a elevarse.*) Yo vuelvo a mi lugar. Si te hago falta, sabes llamarme. Vendré enseguida.

LA MADRE. Pasó lo peor. Me basto sola. Sube en paz y gracias por tu generosidad.

EL ANGEL. (*Elevándose más y más, perdiéndose en las alturas.*) ¡Que la desdicha te acompañe siempre!

LA MADRE. Sea siempre desdichada. Quiero ganar el descanso. ¡Adiós! Ahora a hilar. Hilar. Un hilo fuerte, resistente.

La Madre se sienta a hilar. Un relámpago la ilumina breve.

TERCER FINAL POSIBLE

Lluvia torrencial. Aparece La Ciega.

LA CIEGA. Señor, ¿sabe si amaneció? Dicen que la noche será eterna, y aunque yo no pueda verlo, quiero que amanezca. Estoy perdida, cansada de caminar. Me dejaron sola, mis amigos se fueron no sé a dónde. ¿Por qué se irán los amigos? Comentan que destruyeron la ciudad. ¿Usted sabe si este camino tiene algún fin, si conduce a alguna parte? Me dijeron: "Al final del camino, después de esta noche..." Señor, estoy perdida, sin amigos, y tengo hambre. ¡Mucha hambre! Casi no tengo fuerzas. ¿No hay nadie? ¿Es verdad que no hay nadie? Pero si yo pido poco, yo sólo pido un mendrugo de pan.

La Ciega se sienta en el camino al tiempo que escampa y amanece.

ENTRE LOS TEATROS POSIBLES

Esther Suárez Durán

El lugar ideal es el título del estreno más reciente de Héctor Quintero; una pieza de su autoría, con cuya presentación se abren otra vez las puertas del Teatro Fausto (antes cine del mismo nombre) en el populoso municipio de Centro Habana, a la par que se da a conocer un nuevo proyecto escénico: el Teatro Héctor Quintero.

Esta vez el elenco inicial agrupó intérpretes procedentes de diversos colectivos teatrales, tales como Gina Caro, Omar Alí, Othón Blanco, María Eugenia Barrios, Miriam Learra, Harold Ruiz y Noel García.

A partir del fenómeno contemporáneo de los compatriotas que disponen sus inmuebles para el alquiler de espacios habitacionales a extranjeros, Quintero construye su historia.

La premisa base de la acción dramática es la de una modesta familia que permuta una cómoda casa en el Reparto Fontanar (*la casa de la familia*), por un pequeño apartamento en una zona céntrica de la capital con el objetivo de hacer viable su incursión en el sector de la pequeña empresa privada. El núcleo familiar está compuesto por el padre (Pablo), un arquitecto que ha quedado discapacitado como consecuencia de un accidente automovilístico; la madre (Cristina), otrora estudiante de Humanidades, ama de casa a partir del nacimiento del hijo de la pareja, pero quien está virtualmente dedicada a escribir una novela; y Homero, el hijo de ambos, un graduado de técnico medio en Construcción, seducido por el arte de la magia. Evidentemente se trata de una familia de bajo

poder adquisitivo, poseedora, a la vez, de un conjunto de saberes y de capacidades intelectuales, con lo cual se establece una cierta homología con respecto a la situación que exhibe el sector profesional en la pirámide social de ingresos.

La trama se desenvuelve a partir de la llegada de Isabel, una turista argentina, al seno familiar, en plan de alquiler. Durante la primera zona del espectáculo se nos muestran todos los ajustes que debe hacer la familia para realizar sus planes —bordeando el absurdo y la astracanada—, en las condiciones que plantea el exiguo apartamento de una sola habitación y un único baño.

Más adelante se medirán —en la lid posible— los dos personajes femeninos de Cristina e Isabel, mientras la última se revela ante el espectador como el prototipo del turista común: ese individuo de ingreso medio, que realiza algún sencillo oficio (Isabel es bibliotecaria), admirador un tanto ingenuo de Cuba y sus bondades, sin un marcado compromiso ni alineación políticos, que a la vez que alaba el socialismo, viaja de compras a Nueva York.

El final se prefigura desde la mitad de la historia; no obstante, la imagen de una Isabel en bancarrota, sin siquiera recursos para abonar el costo del pasaje de regreso, que definitivamente se marcha en deuda con la familia hospedera, es, sin duda, uno de los aciertos de la fábula.

A la estructura capital de la comedia, el dramaturgo añade un discurso paralelo —el texto de la novela que supuestamente escribe Cristina—, con referen-

tes bíblicos en franca parodia, como aquel Moisés, camarero que desea cambiar de lugar de trabajo y busca tenazmente "El lugar ideal" (una especie de Tierra Prometida): una otra cafetería cuya localización se desconoce. Del diálogo entre ambos niveles expresivos debieran esperarse las significaciones últimas de toda esta operación de montaje semántico que, a pesar de la complejidad que aporta la trama, no consigue obtener la trascendencia que se propone.

Por su parte, en el discurso central del espectáculo reaparecen los recursos de crónica social que ya percibimos en parte de la producción anterior del dramaturgo, especialmente en *Te sigo esperando*, junto a una serie de *gags* y elementos humorísticos que buscan la risa del espectador, y cuya presencia no resulta siempre justificada, ni a tono con el resto de los lenguajes escénicos, dado el nivel primario que exhiben.

Más allá de lo que no pudo ser eficazmente resuelto, *El lugar ideal* es una obra que llama la atención sobre temas difíciles, como la separación que se manifiesta entre la moral oficial y determinadas prácticas de la vida, la posibilidad de mantener un comportamiento coherente con cierto código de valores en condiciones de lucha por la subsistencia, o la desproporción que adquiere la figura del extranjero en el imaginario social, aunque por momentos la consecuencia de su exposición se fractura ante la aparición de un contradictorio tono demagógico y una cierta sentenciosidad que se empeña en hacer obvio lo que debiera ser conclusión reflexiva, como resultado de una trama bien urdida.

Si bien la intención de ser críticos—que tanto padecemos—pudiera, cuanto menos, juzgarse a la manera de aquel acérrimo y delicioso crítico francés del Simbolismo, como una expresión de la insociabilidad humana, el extremo



opuesto: lo explícito, redundante, directo, no halla lugar en el arte, y declara bien un producto no legítimo o una relación no artística con el público, por su ausencia de complicidad y de espíritu lúdico. Como ya se sabe (no hay que alarmarse), los extremos se tocan. Entre tanto, la puesta en escena apenas si aporta al nivel textual, salvo lo relacionado con la concreción física de los personajes, mientras el diseño escenográfico deja mucho que desear y sorprende descubrir en él la firma de un maestro como Arrocha.

Como ya va siendo habitual en este autor, los mejores diseños pueden hallarse en los caracteres femeninos. Próxima a *Iluminada*, Lala Fundora, Esperanza Rumayor, se dibuja ahora la silueta de Cristina que, a diferencia de sus antecesoras, consiguió estudiar y manifiesta una definida vocación intelectual, a la par que se emparenta con aquéllas en su papel de ama de casa de fin de siglo, pivote de toda la familia.

Gina Caro exhibe un excelente desempeño en el personaje, el cual por su trazado y por los requerimientos propios de la puesta en escena, concebida para un espacio de grandes dimensiones como el Teatro Fausto, representa un momento significativo en su carrera. Niveles similares alcanzan Omar Alí, como Homero, y Othón Blanco, como Pablo. Omar consigue pasar con

éxito las pruebas que ante sí le coloca el género, mientras Othón logra ese equilibrio difícil que plantea la figura del padre, a la vez objetivo y escéptico, con esa dignidad un tanto patética tan común a las construcciones de Quintero.

No sucede lo mismo con Noel García —el otro Pablo—, quien tiende a detener la acción, a solemnizarla, con lo cual atenta contra la fluidez necesaria a la comedia; por su parte, ni la cantante lírica María Eugenia Barrios, en su incursión en el teatro dramático, ni la experimentada comedianta Miriam Learra, quienes alternan el papel de Isabel, consiguieron un buen saldo escénico. Tal vez dicho papel necesite aún de algunos otros matices.

En tiempos en que no cesamos de interrogarnos acerca de la edificación del ser nacional y se hace lugar común la reflexión sobre perfiles e identidades, no creo ocioso llamar la atención sobre el acercamiento que a tal asunto logra el dramaturgo, cuando coloca la imagen y su posibilidad como materia significativa en los personajes de Cristina y Homero. ("A mi mujer le ha dado por la ficción, y a mi hijo, por la ilusión", dice Pablo.)

La resistencia, la estoicidad, la espera teñida de esa cierta confianza ingenua, inquebrantable, tenaz, no son ajenas a los seres que pueblan la dramaturgia cubana, pero no hallan presencia tan definida como en aquellos que animan los escenarios de Quintero, y que así les prestan ese cierto tono patético que nos los vuelve entrañables.

La vocación por lo imaginado y lo ilusorio (perversión de lo primero, según Rousseau), la capacidad de edificar otros mundos posibles, más allá de las figuraciones propias del mundo real, son destacados en esta pieza como los elementos que justamente propician el decursar de los acontecimientos. ¿Será este vivir en la imaginación uno de los rasgos que defina nuestra posibilidad de sobrevivencia?

Creo que por aquí había un camino inquietante de investigación artística que, lamentablemente, se desaprovecha.

Tal y como en un trabajo valorativo reciente sobre el cine cubano se expresara el colega Rufo Caballero, con respecto al filme *Zafiros, locura azul*, en tanto uno de los cines posibles, me cuento entre quienes asumen el teatro de Héctor Quintero —no ya sus clásicos, sino sus productos más cercanos en el tiempo—, como uno de los *teatros posibles* en la diversidad de tendencias y estilos que desde hace años reclamo y saludo (cuando se manifiesta) en el panorama escénico. De la posibilidad de este teatro da fe el público entusiasta que su obra convoca.

Tan sólo ocurre que, dentro de este mismo público, se expresan ya algunas insatisfacciones ante un producto que bien pronto descubre imperfecto, y que no alcanza las calidades de otros anteriores.

Personalmente, para no redundar en el Quintero de **Contigo, pan y cebolla**, **Algo muy serio** o **Los cuentos del Decamerón**, una época paradigmática y a distancia suficiente como para permitirnos un análisis más certero, prefiero al Quintero de **Sábado corto** y aquel personaje inefable de Esperanza Rumayor.

Tal vez la razón se esconda en que a estos textos que ahora nos presenta les falta la distancia necesaria con respecto al fenómeno que tratan, o el tiempo preciso que demanda toda elaboración artística, o que pretenden dialogar con una realidad un tanto más compleja sin haber hallado aún el modo posible.

Como mi vocación no es la de querellarme o malquistarme con quienes considero mis colegas y mis maestros y, sobre todo, quienes brindan posibilidad con su obra al generalmente ingrato ejercicio crítico y reflexivo, plugo a los Dioses que estos breves comentarios contribuyan, entre otros acontecimientos, al aprendizaje colectivo de brindar espacio a todas las voces.

BOLEROS, NOSTALGIAS Y OTRAS RAZONES

Mercedes Santos Moray

Estrenada primero, en el mes de mayo de 1998, en el teatro La Caridad, de Santa Clara, donde sólo se ofrecieron tres funciones, siempre con buena recepción de público, y presentada en agosto en el café-teatro Bertolt Brecht, en Ciudad de La Habana, **El último bolero** constituye el debut, en calidad de autoras dramáticas, de Ileana Prieto y Cristina Rebull, esta última una de las intérpretes de la pieza junto a Verónica Lynn, en el Grupo Trotamundo, con diseño de Nieves Laferté y un trabajo colectivo de la puesta en escena a la manera de una dirección colegiada.

En la capital, como en las presentaciones villaclareñas, la acogida de los espectadores permitió la realización de la obra con una sala colmada por un auditorio motivado por los boleros, las nostalgias y otras razones, en un discurso múltiple que prefiero calificar de *búsqueda de la propia identidad*, porque este fenómeno está caracterizando buena parte del teatro cubano actual, a donde se asiste, con mayor asiduidad, en pos de la comunicación y de la interrelación entre texto, público y puesta en las tablas, ya que más allá de la calidad literaria y dramática de los libros y de las mismas representaciones, en la escena se está produciendo un hecho significativo que es justo señalar: muchos de los problemas presentes y pasados de la realidad cuba-

na, de nuestro entorno social, encuentran su presencia en el hecho escénico (en declive la producción cinematográfica por diversas razones, no sólo financieras; la tardanza de las respuestas editoriales, *et al*), y esto contribuye a que el teatro, a pesar de la desigualdad de texto y puestas en escena en cuanto a nivel crítico y a valores estéticos, sea el único receptáculo que responda a la inmediatez de las necesidades sicosociales de nuestros espectadores y espectadoras, y tal es su valía como expresión cultural.

El último bolero despierta numerosas expectativas porque ambas autoras han incorporado plurales vivencias de naturaleza existencial, que desbordan lo individual para traducirse en inquietudes colectivas dentro de la particular complejidad del ser social; así la pieza se mueve en medio de una amalgama de conflictos que se remontan a los sucesos de la embajada de Perú, en 1980 (véase el *Maríel*), como pivote que desencadena el cuerpo de un argumento cuyas raíces se extienden, como problema familiar, mucho más allá, en el tiempo físico, y también se expresan hacia más acá, hasta nuestro días. Y el público acude porque quiere escuchar cómo *se verbalizan* sus preocupaciones, sus angustias y dificultades materiales, en fin, cómo se realiza la ventilación de muchas de nuestras *fobias*, para producirse una

catarsis donde está lo lúdrico y también el elemento racional. Por esta vía la pieza se mueve, sin ser conclusiva, aunque no siempre logra, como es lógico, profundizar en la múltiple madeja de tópicos que ambiciona porque son demasiados contradictorios y polisémicos los conflictos vividos por el cubano en las últimas décadas para que puedan ser agotados y mucho menos solucionados en una obra teatral que, valga la aclaración, tampoco lo pretende, porque el arte se limita al análisis, no a la acción transformadora de una utopía, a pesar del reclamo de Rimbaud.

Y éstos son los "ganchos" de este bolero que, como fue escrito por dos mujeres e incorporado por dos actrices, también asume su discurso desde una perspectiva genérica que no puede, lamentablemente, superar las reticencias de códigos históricos impuestos por la propia construcción moral y educacional de una sociedad patriarcal; y así se expresa, de forma subliminal, por la vía expedita de los celos entre un hermano y hermana, un sentido de discriminación que se da en el manejo de la homosexualidad -ya sea ésta masculina o femenina-, lo que es, en fin, algo más endeble que una "flor de pascua".

En *El último bolero* el tópico de la homosexualidad salta al ruedo, reiteradamente, para sumarse al reclamo de la tolerancia, en las plurales vertientes de la expresión humana, y no sólo en la sexual, lo que lleva al espectador a la reflexión y a la búsqueda, también, de la identidad. En el diccionario de la sapientísima Real Academia de la Lengua Española se afirma que tolerancia es "el respeto y consideración hacia las opiniones y prácticas de los demás, aunque repugnen las nuestras" (aclaro que el subrayado es mío). Ciertamente es el reclamo mundial a la tolerancia en un siglo que concluye cuajado de intolerancia. Ojalá que algún día se alcance,

más que la "tolerancia", la aceptación, porque, como dice el propio diccionario académico, aceptar quiere decir "aprobar" o, lo que es lo mismo, *validar las diferencias*, base de un verdadero diálogo que enriquecerá a la especie humana. Y es meritorio que en esta pieza aparezca este motivo que no es ciego, donde la obra se integra -lo sepan o no sus autoras- a todo un trabajo realizado, desde 1929, por varias escritoras cubanas, cuya precursora lo fue Ofelia Rodríguez Acosta con su novela *La vida manda*, publicada entonces en Madrid, pero jamás en Cuba...

Sin embargo, no creo que el tema de *El último bolero* sea el de la homosexualidad, aunque éste constituya uno de los problemas ventilados ante la luz del sol gracias a la penumbra del teatro. A su vez hay otros tópicos igualmente significativos, y de no menor interés, que suben a la escena. Y uno que debemos puntualizar es el de *la doble moral*, es decir, el del oportunismo, que yo prefiero calificar de moral poliédrica en la conductividad de una época de crisis donde algunos individuos, como el personaje referido en el texto, pudieron corear improperios en los actos de repudio para luego, años después, irse del país con la visa del bombo. Esto, para nosotros, no necesita de mayores comentarios...; así, se explicita que no hay ni buenos ni malos en abstracto, y sí una complejísima red de luces y sombras, y esta ironía es bien recibida por el público en una reflexión que trasciende el proceso estético del teatro.

También está el añejo y universal motivo de *la incomunicación* entre las personas y cómo el amor puede traducirse en el juego de la ruleta rusa, donde la bala no siempre aparece en el momento adecuado y da, por momentos, en el blanco equivocado..., y entonces se produce el desamor y se construyen los desencuentros que

emergen, irremediabilmente, hasta en el caso de una propia familia, sin olvidar a la pareja, y a pesar de los boleros, donde no pasa ni siquiera esa llamada "fuerza de la sangre". Sofía y Beatriz, madre e hija, incorporadas por Verónica y Cristina, establecen, desde los primeros segundos, un *tour de force* que culmina en la aparente reconciliación, bajo la nostálgica cuerda de Bola de Nieve, para abrirse hacia las interpretaciones del público desde la piedra de toque del cáncer, recurso utilizado como pretexto del viaje materno y como palanca para el diálogo, elemento casi imprescindible para la conceptualización de este argumento, pero que da a la obra un tufillo melodramático en una puesta que llega a su clímax para luego descender, entregados todos los cabos del posible conflicto dramático, ya sin sorpresa para los espectadores y espectadoras que saben cómo se traducirá en la representación, y ésta cae, inevitablemente, en un proceso de anticlímax del que no la logran sacar ni siquiera las actrices, porque el guión, en cuanto a cuerpo de texto para la escena, se resiente y gana más la estructura de un *teleplay*.

Verónica Lynn, con menos parlamentos que Cristina Rebull, logra, sin embargo, adueñarse de la pieza de un extremo a otro con la natural composición de su magisterio actoral. Dueña plenamente de sus registros emocionales y técnicos, se apodera todo el tiempo de Sofía y alcanza la medida de un personaje contenido, insuficientemente desarrollado en el texto en cuanto a la madeja de su mundo interior, de sus desgarramientos. A pesar de tales manquedades en la concepción y escritura de la obra, la actriz las supera para dar nuevamente el regalo de su interpretación, siempre ajustada, en la palabra y el gesto, capaz de

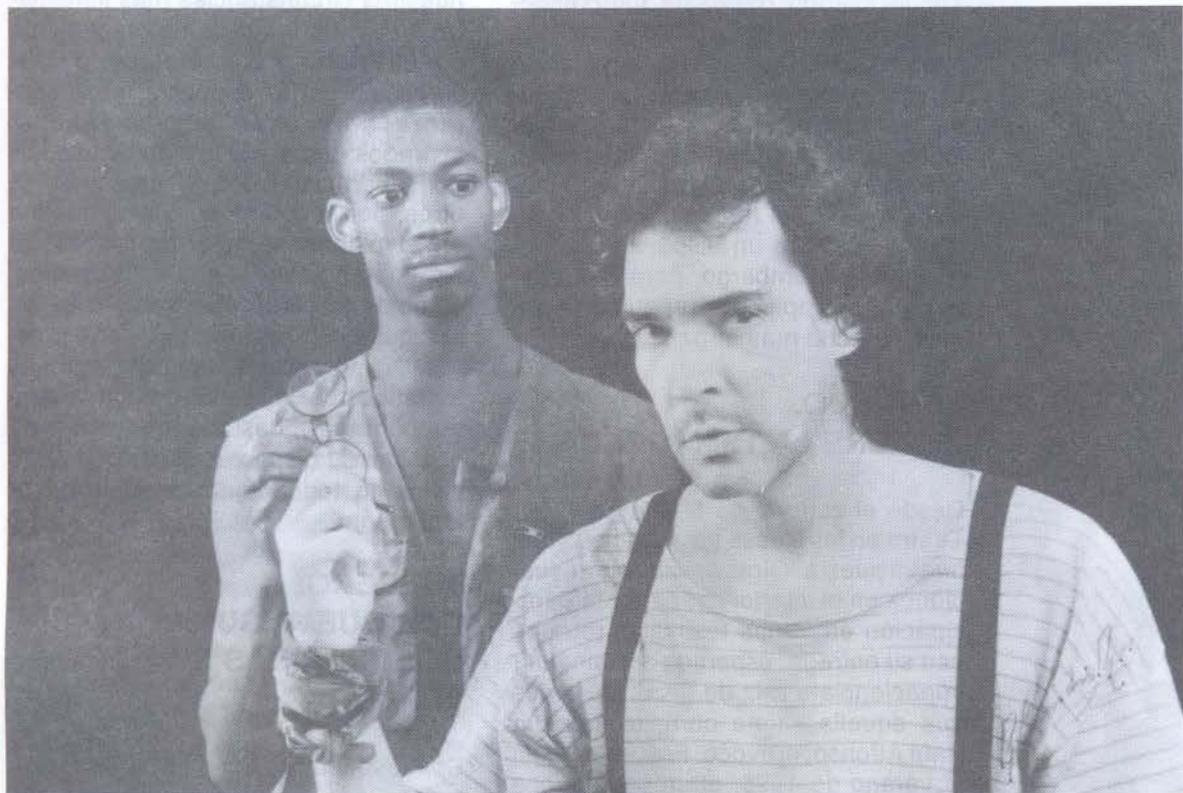
tensionar el arco al máximo y de colocar en difícil situación a su antagonista, en su rol de madre y como actriz.

Cristina Rebull, con más presencia en el guión para su criatura, verdadera protagonista de este último bolero, trató de ser patética para convencer en el extremo, y tensa bajo la presión de la escena, sólo logró asomarse a la ironía o al humor gracias al texto, para entregarnos una sobreactuación donde el personaje se escapa de las manos, porque no era ni el grito ni la gestualidad en demasía los que podían suplir la interiorización de la crisis emocional de Beatriz. Sin embargo, y con el decursar de las semanas, fue metiéndose en la piel de esa joven mujer, lacerada por su experiencia, para ganar en madurez y moverse con éxito cuando se remontaba a la cuerda de la ternura. Aunque el papel, que cruza por el sendero del odio y del amor, no siempre encuentra las vías para decir esa dual realidad de las relaciones filiales, tensionadas, en muchas ocasiones, como en esta obra, por una situación límite. Alcanza sus mejores momentos con decoro, frente al magisterio de Verónica.

A este bolero, que no será el último, le sobran *las reiteraciones* que dañan al texto y a la puesta, la alargan innecesariamente y le rompen el ritmo inicial, la base de su armonía entre movimiento escénico y diálogos donde se articule un conflicto dramático que no muestre, con tanta facilidad, sus cartas desde el principio a los asistentes. Poder la pieza, ceñir sus contradicciones existenciales, potenciar a ambos personajes con mayor carga interior entre madre e hija, sin abandonar el útil recurso del humor, con la ausencia-presencia de Blanca Carrasco y de Rafael Valdés, sería bueno para que este bolero regrese al teatro pulido de hojarasca.

CIERTAS INSTRUCCIONES PARA LA TEMPORADA DE CAZA

Norge Espinosa Mendoza



En un apartamento habanero, Laura y Tom esperan ansiosos el regreso de Christian Theiler. Para ambos, la aparición de este turista suizo-alemán ha significado un vuelco radical en sus vidas, si bien por muy distintas razones. Afuera, mientras se miden con la vista e intercambian los primeros y feroces parlamentos, acaso pueda oírse el pertinaz batir de las olas contra el carcomido muro del malecón; y en ese mismo edificio tal vez otras familias aguarden la llegada de otras tantas historias no menos escalofriantes de lo que promete serlo ésta. La espera se hace tediosa, Laura y Tom se confie-

san el uno al otro sus pactos con el extranjero: ella duerme con Christian y cocina los extraños pájaros que él caza; Tom ha sido contratado para cantarle al oído melodías afrocubanas; cada uno vende al europeo un poco de sí. A cambio, éste les ofrece un seguro puñado de dólares, con lo que frugalmente paga el alivio que cree hallar en el cuerpo sin amor de la muchacha, en la garganta exótica de Tom. Pero no son ellos los únicos que esperan: Roly se impacienta por la demora de Anais—su mujer, la hermana menor de Laura, quien acostumbra escaparse hacia las autopistas para regresar cargada de

los sueños que Roly graba fervorosamente, deseoso de venderlos para ganar con ellos fama y, sobre todo, dinero. Su ansiedad no es la de los demás: si Theiler ha irrumpido en sus existencias, si Theiler espera que Laura lo ame, si Theiler les ha comprado ese mismo apartamento, es porque Roly lo trajo junto a ellos, ofreciéndole la apariencia de una familia en la cual será querido y valorado. Roly sabe que Theiler siempre regresará: todos esperan algo de los otros, todos persisten encerrados en ese círculo cuyo único centro es Theiler, y en el que únicamente la sobrevivencia anima sus diálogos, los empuja a creerse todavía humanos y no aves de presa semejantes a las que el huésped elige como blanco. Bastará un disparo en la penumbra, sin embargo, para que todo termine o empiece a repetirse de un modo mucho más atroz.

SEGUNDO. SE ABRE LA TEMPORADA...

Desde el estreno de **Mamá** en 1996, Teatro en las Nubes no anunciaba una nueva puesta. Giras al extranjero, funciones en el interior del país y la participación en varios festivales retrasaban su entrega, esperada con singular impaciencia a raíz de las discusiones que aquella última obra, escrita por Raúl Alfonso, provocó. Finalmente, en el verano de 1998, el grupo convoca nuevamente a su público desde el amplio espacio de la sala Covarrubias. Fue así que en un agosto que prometía escenarios desiertos a los espectadores y que, sin embargo, terminó brindándoles numerosas propuestas, se produjo la *première* de **Huevos de pájaros**, coescrita por Raúl Alfonso y Rolando Tarajano, director del proyecto y de la puesta en escena. Bueno será decir que el público respondió positivamente al reclamo, colmando el patio de butacas en los dos fugaces fines de semana que para casi todo estreno se depara en nuestra no menos fugaz cartelera capitalina. Menos dulce será, quizás, decir que tampoco en **Huevos de pájaros** hallé una nota de contun-

dente logro artístico, en medio de una programación asombrosamente pobre y en la cual ya no bastan las buenas intenciones de cada empeño, incapaces de no hacernos echar de menos los días en que nuestro ambiente escénico —pese a los accidentes de siempre— sabía mover al espectador hacia una zona de reflexión ciertamente profunda. A lo largo del año, ese tipo de estreno ha estado ausente. Si bien nuestras circunstancias más inmediatas han sido tocadas reiteradamente por directores y dramaturgos, la insatisfacción es la respuesta más constante ante esos acercamientos, lastrados, unos, por la insultante dosis de superficialidad que muestran, y, otros, por la oscuridad o ambigüedad en el planteo de sus propósitos. El nuevo trabajo de Teatro en las Nubes, como se indica en las parcas —o mejor: mezquinas, escasamente aclaratorias— notas al programa, aborda “algunas temáticas de la realidad cubana contemporánea”. Lástima que, en esta ocasión, su disparo haya errado. Está visto: no todo pájaro se deja cazar fácilmente.

TERCERO. POR QUE ALGUNAS GOLONDRINAS NO HACEN VERANO

Confieso haber acudido a la Covarrubias con la ilusión de hallar ese montaje que, de una vez y por todas, me devolviera la calma, poniendo las cosas en su sitio y dejando atrás la desoladora impresión que los estrenos de los últimos meses han terminado deparándome. Me asistían, para creer tal cosa, las garantías que Teatro en las Nubes ha sabido dar a su espectador y al crítico que sigue, fielmente, su trayectoria: preocupación por un cuidado formal y conceptual resuelto en una atmósfera de indudable carga poética, actuaciones de sostenido nivel, búsquedas de un texto firmado por algún joven autor nacional en el que se tamizara el siempre controvertido criterio acerca de la época, banda sonora

y diseño de eficaces resonancias... Sin embargo, nada de ello pudo librarme de la preocupante impresión que el estreno me produjo. Si bien aquí persisten algunas de esas claves ya tradicionales en cada oferta del grupo, **Huevos de pájaros** padece los errores que empañan a toda obra inacabada, o acaso algo peor: sospecho que, en buena medida, si no conseguí identificarme con lo que se nos muestra, fue debido a la dispersión, al abigarramiento, a la confusión que ha dejado en esta pieza una búsqueda en exceso apresurada de lo que, solamente como parte de un proceso cuidadoso y natural, puede acabar brindando un verdadero resultado artístico. Se ven aún las costuras, se pierde el interés ante secuencias inútiles o no del todo cerradas. Se lanzan, en fin, no pocas preguntas de interés para las cuales, según parece, la propia agrupación no tiene todavía las respuestas más firmes. Ese defecto, ese apresuramiento que no pocas veces ha desdorado procesos de interés abortados en pos de un estreno que debía y podía esperar un poco más —recordemos, salvando las respectivas distancias, el **Macbeth**, de Teatro Estudio, y muy recientemente, el **Rey Lear**, de El Público—, perjudica todo lo que **Huevos de pájaros** quiso ser, abaratando sus alcances y búsquedas en lo actoral, las soluciones escénicas, el modo mismo en que Teatro en las Nubes pudo haber hecho de este estreno un paso de avance hacia un estado de madurez más ostensible. Digo esto y digo, con la misma sinceridad y vehemencia, que ojalá otros colegas puedan ver en este suceso los puntos de valor que ahora no alcanzo a encontrar, haciéndome con ello, tal vez, reconsiderar lo que ahora aquí lamento. Es obvio que al colectivo le preocupa el modo en que personajes tan desequilibrados como éstos han ido haciéndose más presentes en nuestra realidad, ahora que el siglo y el milenio se terminan. Para confirmar sus inquietudes eligen un acercamiento que, si bien escapa del cómodo y banal reflejo de

nuestra existencia, al cual debemos ese teatro de llaneza deprimente que ahora mismo tanto nos asedia, tampoco logra afirmarse como enteramente válido, al no hacer creíbles las situaciones que esos diálogos intentan dibujar. **Huevos de pájaros**, desgraciadamente, acaba extraviándose en una galería de roles poco verosímiles, entrelazados por causas que será preciso imaginar, dado lo poco que, como información, se nos ofrece acerca de ellos. Añádase que el rejuego genérico tampoco brinda un terreno firme al espectador, pasando de los *pastiches* del *thriller* al drama verdadero, sin que el sentido lúdico baste para justificar esos exabruptos. ¿Qué quiere decirnos, exactamente, **Huevos de pájaros**; o mejor aún: cómo?

Desde los años ochenta, el teatro viene afirmando la presencia en nuestra Isla de seres desorientados, apartados de las normas dictadas por quienes se creen acomodados en la vida que debieran elegir todos, y ha ratificado el derecho de esos personajes a mostrarse descarnadamente. El propio Teatro en las Nubes ha sido de los más insistentes en cuanto a esta temática, pero su nueva obra aporta bien poco a la misma, sin llegar a abordarla con la exactitud que le aplaudíamos en los estrenos anteriores. Las causas de esta falla habrá que buscarlas desde el texto mismo.

Si en **Mamá Alfonso** nos presentaba una fábula que, pese a su cercanía a piezas de estructura similar ya conocidas y celebradas de la escena contemporánea (protagonistas encerrados en un espacio único, alusión a constante represión y necesidad de un crimen, humor negro, final previsible, etcétera), al menos sí levantaba allí una tríada de personajes que, ubicados dentro de una escritura de atmósfera asfixiante, se hacía creíble desde esa instancia, manteniendo la atención del público durante toda la representación, aquí, en esta obra elaborada según avanzaba el proceso mismo de montaje, las relaciones entre cada uno de los



miembros de esa suerte de *grand guignol* no acaban de cuajar, y las referencias harto explícitas a nuestra cotidianidad son mucho menos efectivas de las que, mediante un orden metafórico, se nos entregaban en la pieza precedente. No acaban de perfilarse los objetivos de cada personaje, y el entrecortado paso de una escena a la otra —falso cadáver que Theiler descubre, sueños de Anais, baile y disparo, muerte accidental del extranjero, chantaje de Tom, prendimiento de Roly— tampoco satisface las expectativas que el público, tras los primeros veinte minutos, puede hacerse del montaje, dejándose arrastrar hasta un final sorpresivo —que no por efecto, sino por defecto. Se desaprovechan, en fin, la procacidad de Laura, la crisis occidental de Theiler, su relación con el cantante negro, el desparpajo de Roly, las alucinantes profecías de Anais, plenas de una espiritualidad que contrasta con la materialidad de los

otros..., perdidos todos en un espacio escénico que, dramáticamente, aporta bien poco a —o que va intentando ser— la trama: murales, postes de tendido eléctrico, telón reciclado de una puesta precedente. Súmesele a ello algunos momentos de baile de escasa justificación, los cuales paralizan el arribo a nuevas acciones, y una banda sonora que, más allá de la calidad intrínseca de las melodías que se escuchan, nada añade a panorama tan huidizo. Pareciera, finalmente, que entre las muchas ideas que el director y sus colaboradores tenían a mano, no hubieran escogido las que se adaptarían mejor a sus propósitos, vaciándolas todas en un molde que precisaba no tanta dispersión, mucho menos cabos sueltos. La repentina muerte de Theiler parece segar, también, las numerosas aclaraciones que el auditorio nunca recibirá, al no convertirse el descentramiento de esa realidad llevaba a escena en el orden preciso y juiciosamente elabora-

do, mediante el cual logra el arte advertirnos acerca de lo que es vivir en este inquieto mundo del fin de siglo. Hay una intención, queda claro, y aplaudo que al menos Teatro en las Nubes se haya propuesto esos abordajes sin la chatura que ha primado en las últimas temporadas. Pero lo planteado, al no cerrarse debidamente, tampoco invita a la reflexión profunda que los creadores pudieran abrir en el público. Es una lástima que nuestro teatro avance tan desasido, a palos de ciego, faltándole el verdadero análisis de imágenes bien presentes en el preocupante rostro de estos tiempos.

CUARTO. MAS VALE PAJARO EN MANO...

En un artículo editado por esta misma revista, al analizar el estreno de **Mamá** apunté que con ese montaje Teatro en las Nubes parecía dejar atrás ya zonas que, desde su punto de acción, quedaban lo suficientemente abordadas. Se imponía entonces el reto, decía yo, de avanzar hacia nuevas búsquedas formales y temáticas de mayor espectro. Ahora confirmo lo anterior, y ratifico que mi mayor decepción ante **Huevos de pájaros** es la no cumplimentación de esa propuesta. Lejos de abrir el panorama de sus alcances, el grupo insiste retóricamente en los ya sabidos, sin que las nuevas cartas mostradas —más que la familia y poder destructivo de la misma, aquí se asiste ya a la destrucción que, ante la ausencia de padres y madres, padece/goza un puñado de parientes: entrada del extranjero como personaje portador de otras tensiones, capaz de activar resortes insospechados; el dinero como valor por encima de lo estrictamente humano, etcétera— se consoliden en imágenes contundentes. Es tal vez eso lo que más me preocupe —sobre todo si lo considero sintomático de un momento en el cual ni la obra de los jóvenes ni la de los consagrados esté

logrando, ahora mismo, superar los paradigmas del pasado en pos de más urgentes hallazgos de valor. Teatro en las Nubes, a despecho del silencio de los críticos y especialistas, ha logrado un sitio estimable dentro de nuestra escena, y más: la seguridad de un público que espera fervientemente sus funciones. Para colectivos así, no puedo desear sino el ascenso a planos cada vez más ambiciosos. Ello dará o no la medida de sus alcances, de la seriedad de sus credos, de la posibilidad de ser que cada nuevo montaje les asegure en este aquí y este ahora. Permítaseme ser, una vez más, escéptico: dudo mucho que en una próxima temporada la obra haya sido revisada en atención a lo que aquí señalo, según el modo en que nuestros directores desoyen las advertencias de la crítica, esa "enemiga", condenada a ser elogiosa si aspira a una frase de agradecimiento. Estoy seguro de que si se replantearan algunos de sus cardinales, la propuesta ganaría en atención. Permítaseme, ahora, ser también optimista: ojalá me equivoque, y ya despojados de esa prisa, de ese desasosiego que impide una revisión certera del material trabajado, puedan Tarajano y sus actores reconsiderar sus desempeños en favor del valor de los mismos y no del aplauso que nuestros espectadores prodigan ya asombrosamente —con bravos incluidos— incluso a los montajes de más baja calidad. Sería algo loable, y que la obra necesita, convirtiéndose no en la puesta que a mí me gustaría ver, sino en un resultado de bordes mucho más precisos ante los que pueda alzarse una discusión necesaria y entrañable acerca de lo que puede hoy el teatro ser, como respuesta imprescindible ante el hecho nada fácil de existir. Entonces, si eso se logra, algo empezará finalmente a hacerse para que termine esta larga temporada en la que ha sido tan arduo cazar una pieza de teatro perdurable y verdadera.

CARLOTA (EL ANGEL ASESINO) HORROR E INMOLACION



Roberto Gacio Suárez

La historia de Carlota Corday, asesina de Marat, así como el contexto donde ocurrieron los sucesos de la Revolución Francesa, aparecen ahora en nuestros escenarios. La dramaturgia y el espectáculo se deben al joven teatrero Raúl Alfonso.

Este creador continúa así un modo de hacer caracterizado por la preeminencia de la plástica escénica y la música en todos sus aspectos, conjugados con

un estilo de sumo barroquismo espectacular. Sus estrenos anteriores encerraban de una u otra manera esos códigos; me refiero fundamentalmente a **Clitemnestra o el crimen**, con el grupo Orto, y **Karol**, realizado al frente de Eclipse, conjunto teatral con el cual ahora representa **Carlota...**

La estructura de esta representación de contenidos intertextuales es ante todo cinematográfica por sus constan-

tes rupturas que encierran retrospectivas o anticipaciones del futuro. Se vuelve una y otra vez al momento del crimen, punto climático del texto escénico.

Teatro de la imagen, su basamento verbal se estableció a partir de la mezcla de un *collage* de discursos originales de Norge Espinosa, Peter Weiss, Alejo Carpentier, Lamartine, Mario Verdaguier y Julio Michelet. Con todos ellos, Alfonso ha realizado una obra muy personal signada por sus obsesiones recurrentes.

El entrenamiento general y específico para la puesta en escena, se complementó con las investigaciones realizadas sobre los personajes reales, de manera que el tejido textual final se conformó en gran parte durante el proceso de los ensayos. Aunque existió un guión previo, más tarde ocurrieron cambios estructurales, en el orden de los cuadros y de algunos sucesos.

La pintura francesa de los siglos XVIII y XIX irrumpe con fuerza y se recrea en el ámbito espacial y compositivo, donde se hallan imbricados romanticismo y neoclasicismo. Podemos percibir dentro de los recursos empleados, rasgos, detalles y verdaderas reproducciones humanas de David, Delacroix y Watteau.

Ejemplo de ello lo constituye el fantoche, caracterización surgida de la imaginación del autor-director para conformar una especie de narrador o testigo de la historia; su autenticidad proviene de los lienzos de Watteau. Su presencia confirma el tipo de trabajo fundamentado en la apelación a referentes que establecen una fluida intercomunicación entre las artes.

El recurso artístico de la fragmentación se encuentra en el centro de la labor directriz, donde se conjugan el equilibrio de la composición de las agrupaciones y la participación de los protagonistas dentro de la muy conseguida espacialidad. En cuanto al aspecto ideotemático, se percibe un toque de escepticismo finisecular -recuérdese

que la representación se sitúa en los finales del siglo XVIII-, sobre todo por las acciones del fantoche omnisciente, encarnación del espíritu de una época y simbolizada por la mancha de sangre que cubre la bandera tricolor.

Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad se entremezclan en la proyección y materialización que de ellos hacen los personajes históricos concurrentes en el estallido de la revolución de Francia. Augurios, resentimientos, seres posesos de fanatismo, reflexiones marcadas por la sangre, la violencia y el extremismo llevan a los hombres a zonas bien lejanas de oposición. De modo que la lucha libertaria no puede ocurrir en términos pacíficos, sino a través del terror y el desgarramiento más terribles.

Estas contradicciones entre la participación o incidencia del individuo y la acción de las masas, se prolonga durante una extensa trayectoria del espectáculo.

Carlota obtiene el protagonismo en esta lucha entre girondinos, jacobinos y otros grupos porque conoce que va hacia la muerte; quizás disfruta su pronta inmolación necesaria. Su alucinación es completa, como otrora lo fuera la de Juana de Arco.

En realidad, aunque partidaria de los girondinos, ella no pertenece a ninguno de los bandos. Carlota vive en un mundo de ensueños que la conducen a una práctica cruel: el asesinato. Pero todos sus afanes no son más que místicos, sólo está interesada en la salvación de los otros y de ella, por ello deviene la salvadora de la espiritualidad; la muerte de Marat y la propia son parte de un proceso de liberación de ciertas fuerzas negativas.

La lógica de la puesta adquiere tonos oníricos; es también un drama poético con gran cantidad de personajes patéticos en un teatro finisecular, ¿postmodernista?, pleno de interacciones artísticas, con una enorme carga conceptual y de sentido. Pretende encontrar un equilibrio entre lo emotivo

LES
ES?

y lo racional; de lo primero resultan la extroversión de las sensaciones, la conmoción; lo segundo lo busca a partir de las formas rituales catárticas, como la reiteración de la acción asesina.

La apropiación de los consecuentes visuales y sonoros se relacionan con palabras anteriores de Alfonso: "Yo tengo una necesidad expresiva, contar a partir de las leyes de lo bello."¹

De ahí que a pesar de las dificultades actuales de nuestro teatro, se logre la espléndida hasta donde es posible del diseño y realización del vestuario. Su encanto radica en la rigurosa reconstrucción epocal, desde la consulta exhaustiva y creadora en la utilización de la pinacoteca, hasta en la preciosista y cuidadosa presencia de los objetos.

La música, un personaje más, podríamos llamarlo, coadyuva a crear no sólo atmósferas, sino el sustrato de más de una situación dramática, el arrebató de lo épico y el patetismo de lo sublime o lo sórdido. Se escucha a Beethoven, Händel y *La Marsellesa*; toda la musicalización se encuentra imbricada inteligentemente en la partitura escénica.

Si visualizamos guillotina, bañadera y otros objetos esenciales, podemos hablar de una instalación plástica conducente a ese sentido de pintura viva que Alfonso quiere otorgarles a sus realizaciones teatrales. Por consiguiente, considero coherentes los propósitos con los resultados que aumentarán su dimensión mediante la continuidad de funciones, giras y ajustes, siempre previsible, en una puesta en escena que aún da sus primeros pasos.

La selección del reparto no parece del todo feliz, aunque la dirección de actores que otorga una aparente homogeneidad a la escenificación ha trabajado denodadamente para borrar en ocasiones, o limar, en otras, limitaciones de

edad, tipo y experiencia artística de un conjunto de actores de variopinta trayectoria, en algunos casos novatos o, en su defecto, experimentados en diferentes faenas del teatro.

Entre los más nuevos, sobresale Léster Martínez, por su energía, correlación entre la expresividad, la voz y la entrega interna; por el contrario, aún necesita cuajar con mayores matices y fuerza dramática su Carlota, Iliam Suárez. Entre los experimentados, Omar Lorenzo nos transmite una imagen enloquecida y desesperada de Jacobo Roux: el actor consigue nuevos acentos en su carrera artística. Sin embargo, asombra la transformación de Javier Pérez, versátil actor-titiritero, ahora en una cuerda totalmente lejana de todo su quehacer. Juega con la energía, la expresión corporal y la emisión vocal, que exige subtextos bien precisos, cambios tonales y transiciones bruscas expresadas con seguridad.

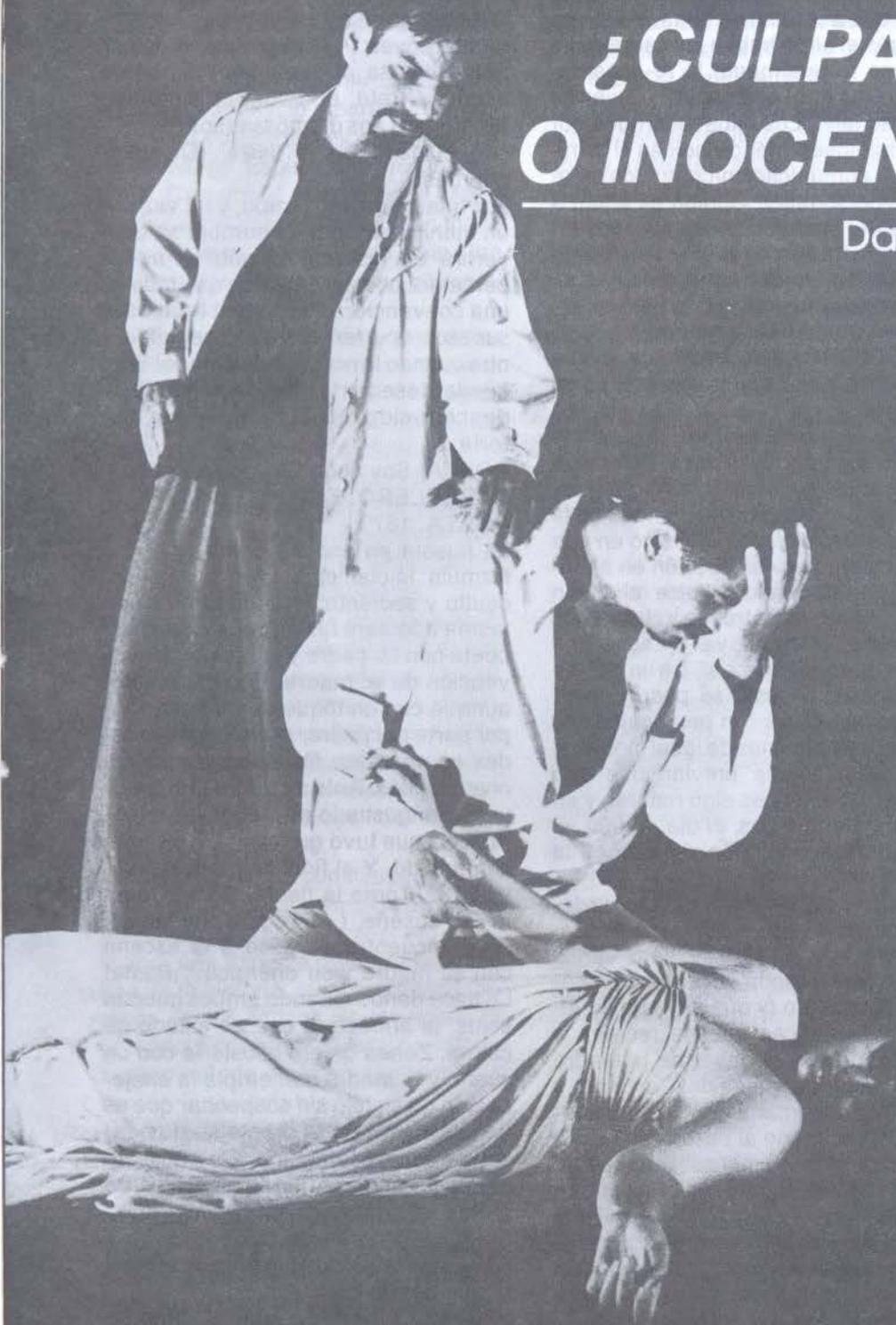
El Marat de Alain Jiménez, bien de imagen, reitera, a partir de la dirección, quizás demasiado, su carácter de víctima. El actor se ciñe a esta concepción y lo hace con profesionalismo. También muy conocida por su trabajo para los niños, Dayma Méndez aprovecha óptimamente esta oportunidad para demostrarnos que puede resultar trágica, sensual, patética y atravesar los años, las penurias, los retorcimientos, anhelos y frustraciones de la existencia vital de Simona Evrard.

Como bien señala el programa de mano: "Carlota es la historia de la historia (...) Carlota que divierte estéticamente (...), es como dialogar con una legión espectral." Esos espectros han cobrado vida oportunamente con un encanto teatral vigente en un espectáculo de espíritu refinado, ideas aún vivas, provocador de reflexiones inquietantes envueltas con las reminiscencias y borrosas imágenes de lo evanescente, de las brumas que nos regresan imágenes del horror y su contrapartida, el amor que se inmola.

¹ Roberto Gacio. Entrevista realizada por este autor a Raúl Alfonso. (Inédita.)

¿CULPABLES O INOCENTES?

Damián F. Font



Hay un alma que divaga en el espacio invisible. Una madre cuenta un sueño que no lo es. Un farol ilumina líneas de metal que acorralan el alma. Y así una vez más el alma habita las carnes y se produce el fenómeno: la *re-encarnación*. ¿Qué es el personaje? ¿Quién es el personaje? Los hilos recorridos por los semidioses griegos indican el camino de la comunicación/comunión entre almas/personajes. ¿Quién es aquél a través del cual acontecen sucesos?

A una mazmorra llega un joven "poeta vestido con ropas actuales". Allí se encuentra a un carcelero que representa el trastorno del tiempo:

CARCELERO. Te diré: hace ciento treinta y cinco años que ésta es mi casa.

La convención teatral en el espectador, en algunas ocasiones, convalida interesantes sucesos, y la retrospectiva se convierte no en un montaje de la acción sobre el escenario, sino en una rápida y orgánica traducción en el público. El Carcelero le dice al joven poeta: "hace ciento treinta y cinco años que ésta es mi casa", y el personaje no lo cree, pero el público sí. En un intento de comprender esto se podría decir: cuando se trabaja con personajes históricos, o situaciones de igual índole, el espectador asume previamente que una retrospectiva es algo natural, y en cuestión de minutos, el día, el año, el siglo evocados acuden sin temor a la escena.

El montaje del espectáculo *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, dirigido por Mijaíl Mulkay, tiene varios atractivos. La ronda nocturna que realiza el Carcelero (y que sirve de prólogo) tiene matices que se recrean a partir de ubicar el deber de la Madre (tejer), la propia rutina del Carcelero y una estatua humana que se desmorona en el escenario al paso de la luz. El cuerpo que yace en el suelo despierta cuando el Carcelero pone bruscamente en el escenario el farol/guía. Pero, ¿quién despierta? No es Juan Clemente Zenea. ¿Quién es? ¿Quién era? Un joven quiere conocer la verdad sobre los últimos días del autor de "Fidelia". Hay una sola forma de saberlo:

CARCELERO. Quítate esa ropa (...)

Ponte esta camisa. La usó durante ocho meses.

El texto mismo aconseja la evocación. El montaje se deja seducir, y el joven, aún temeroso, escucha: "Ya hay una voz que me dice/ que en tu alma inmortal me llevas." ¿Qué piensa el actor? ¿Qué piensa el personaje? El poeta asume el reto, el dolor, las lágrimas, las ofensas, los últimos versos escritos con el dedo en la tierra. (Dieciséis poemas.)

Por una aguja del tiempo, y tal vez por un infinito segundo el hombre se convertirá en historia; el público no se percatará porque entiende que todo es una convención. Pero, ¡qué hermosos sucesos ocurren entre un segundo y otro cuando la magia está creada! Sólo queda desenredar los caminos de lo desconocido. Ha comenzado la historia:

POETA. Soy Juan Clemente Zenea.

CARCELERO. Estamos en 1871.

POETA. 1871.

La puesta en escena contiene en su fórmula inicial algo misterioso, algo oculto y sediento de sombras. El fantasma adquiere luz en las escenas del poeta con su padre y luego en la intervención de su madre. Con el primero, aunque con un toque de mundanismo por parte del padre, se develan verdades en un orden filosófico, de amplio nivel poético. Ante su padre, Zenea es un ser angustiado por todas las experiencias que tuvo que pasar. Se siente confundido. Y al final la imposición:

PADRE. Toma la flauta. Toca. Como te enseñé. (...) Toca y olvídate.

Este encuentro da paso a la escena con su madre y su enérgico: "¡Basta! Le hace daño." Cuando ambos quedan solos, la atmósfera cae en estado de calma. Zenea quiere asustarla con un sueño y la madre contempla la enajenación de su hijo sin sospechar que es una profecía. En el montaje, el poder del personaje femenino y la debilidad del poeta sugieren un intercambio de almas, el cual hace que Zenea comprenda que está vivo. A partir de aquí comienza la confusión del poeta. Hasta que por fin estalla:

MADRE. Libertad, Juan Clemente Zenea. Repite esa palabra mil veces al día.

POETA. (Al Carcelero.) Dígame que yo no soy Zenea.



El personaje no puede con el peso de la verdad. Es insostenible. Todo es tan verídico, tan real, no parece la fantasía de la representación. Cuando llegue el fusilamiento, ¿será igualmente verdad? El poeta teme, pero no hay posibilidad de retroceder... Comienza el juicio.

En este segmento es farsesco el manejo con que el Juez (muy bien interpretado por Jacqueline Arenal), con su falta de seriedad y su manejo despreocupado del cuerpo, le da al juicio un toque de informalidad y de poca credibilidad. Con este recurso el director logra desautorizar la palabra del Juez y legitimar la figura de Zenea. El desequilibrio visual de uno y la estabilidad del otro definen *status*, y hacen de esta escena el discurso principal de su director. ¿Fue el juicio importante? En su libro *Rescate a Zenea*, Cintio Vitier dice:

"La acusación fundamental, sin embargo, no era ninguna de éstas:¹ no figura en las palabras del Fiscal, y en verdad no era una acusación, sino una sentencia de muerte dictada por los voluntarios desde que Zenea entró en el calabozo de la Cabaña..."

Esta cita podría explicar mejor las cosas. El juicio era una formalidad que no implicaba ninguna variación en la idea inicial por la cual fue a cárcel Juan Clemente Zenea. Igual tratamiento tiene Valmaseda (una simpática caracterización de Javier Avila), que se contrapone, con su torpe sordera, a un reclamo urgente del poeta. Pero sin embargo ocurre algo curioso. En este último minuto de vida el poeta responde con su risa a las gracias de Valmaseda, cuando por el contrario es

¹ Zenea es acusado de traidor a Cuba, a la Corona Española y a los Estados Unidos.

CARMEN MAS GITANA, POR FLAMENCA

A. O.*

Intentar la creación de una coreografía que respire autenticidad y no avive recuerdos de las otras *Carmen*,¹ fue la disyuntiva de Iván Betancourt para llevar a la escena de la sala García Lorca el más reciente estreno del Ballet Español de La Habana, nutrido de las esencias del más trágico Lorca, en *La casa Alba*.

CONFLUENCIA DE LENGUAJES

Con el fin de propiciar la recreación de esas atmósferas que requieren un fabular por parte del artista, los decorados semejan locaciones cinematográficas, con una fuerte carga de intensidades dramáticas en cromatismo.

Así, aparecen como símbolos de la historia de los personajes: la casa de José, la tabaquería, la cárcel y la plaza de toros, con elementos sugerentes que poseen toda una signica de las pasiones encontradas que confluyen en trama y subtramas.

Por ello, cada espacio escénico requiere una síntesis conceptual de su trascendencia en la acción. De ahí, que fuera imprescindible una escenografía, con elementos fragmentados que, además, bloquearan la magnificencia del escenario de la Lorca y redujeran la espacialidad para dar lugar al intimismo que busca la puesta, con el fin de

¹ George Bizet no pudo sobrevivir al éxito de su ópera, pues falleció al día siguiente de la trigésimotercera función.



AGUILERA

introducir al espectador, de un modo visual, en los conflictos, como si utilizara los acercamientos y primeros planos del séptimo arte.

Recursos escénicos, dancísticos y cinematográficos convergen en esta representación marcada por el expresionismo, alentando los efluvios de tragedia que afloran desde que comienza el prólogo, con la historia de Carmen niña. La escenografía, a base de telones y elementos que resuman ambien-

tes y lugares, recrea esa magia que necesita la historia para traducir emociones, llegar, hacerse sentir y arrastrar al público en ese torrente de amor y odio, de fuego latente, en el embrujo gitano de esta mujer nacida de nervios y sangre, mientras su duende asoma de entre bambalinas.

POR LOS VERICUETOS DE LA DRAMATURGIA

Carmen en su mundo. Soberana del garbo y la coquetería, tan ambiciosa como seductora, juega con los hombres y se enreda en los hilos de su trampa.

Esta **Carmen** continúa enrumbando por los vericuetos de la dramaturgia y permite apreciar un trabajo mucho más depurado en la conciliación de la técnica y la labor interpretativa que en los antecedentes de la compañía por ir perfilando un estilo fundamentado en una teatralidad como soporte al baile. Puede valorarse una rigurosa dirección artística de Iván Betancourt, en su doble rol: autor de la puesta y a cargo de la coreografía. Es evidente que esta última ha sido creada en función de la dramaturgia teatral. Así ha elegido las vías para plasmar los ritmos del flamenco y obtener una simbiosis entre los matices de cada escena, la expresión de la danza y los colores de la música, especialmente escrita por José Tacoronte, guitarrista del grupo musical de la compañía.

Y esta música, un *cante jondo* con los contrapuntos armónicos que le caracterizan, perfila contrastes: dramatismo, júbilo, embriaguez y fuego -a veces latente y otras en una eclosión de sentimientos- que desembocarán en amor y muerte.

EN BUSCA DE LAS ESENCIAS

Se trata de un espectáculo -con dirección general de Eduardo Veitía- que permite apreciar la pericia técnica de

los bailarines y el amor que sienten por la danza. Ellos se introducen en las raíces del flamenco al ir en busca de las esencias de ritmos propios del género, en un entramado de pasos y movimientos basado en las connotaciones teatrales de cada baile, para trazar y conformar el hecho dancístico. Las escenas han sido coreografiadas con el ritmo que extrapola cada microcosmos del universo conflictual, y se traduce en el más puro flamenco, en el taconeo, el juego de la polirritmia y el lenguaje de las manos.

POR BULERIAS Y POR SOLEA

La coreografía engarza la rítmica flamenca con la signica de los sentimientos expresados gestualmente por los bailarines. Se imponen las sevillanas en cuatro coplas, en el discurso danzario de Carmen niña y adolescente, en el prelude. Y la alegría instrumental enmarca el idilio de Micaela y José. Mientras, las bulerías reinan en la tabaquería, imbricadas a selecciones de la ópera.

El *intermezzo* es el puente para el *pas de deux* en una estilización del flamenco, en un *tempo* más lento que evoca la ensoñación. Se origina un rompimiento de las dinámicas a través del tango, en el desarrollo del trabajo en la tabaquería, donde están presentes elementos del *cante jondo* en las bailarinas, con las muchachas tocando las cajas, como es característico. Es la típica *bulería a palo seco*, que desemboca en el clímax.

La tensión dramática del enfrentamiento del toro y el torero se hace evidente en la *soleá por bulerías*, con una fuerza y expresividad que denotan una brillantez sostenida. Una rumba flamenca da entrada a las muchachas en la casa de José: ahí se introduce el ritmo por *soleá*, con la reverberación de las palmas marcando el compás, mientras que los silencios permiten la irrupción

del bailarín, quien se engrandece en ese solo de José (realizado de modo impecable por Eduardo Veitía e Iván Betancourt; cada uno aplicando códigos estilísticos propios), al dibujar giros y *pirouettes* encima de una mesa, con un acabado virtuosismo.

En la rumba, en el tango, en las bulerías, las intérpretes de **Carmen** tienen la posibilidad de volcar en escena sus aptitudes expresivas y sus condiciones interpretativas y técnicas. Adalina Carvajal estremece con su tragicidad, ese trepidar de sentimientos que convierten su cuerpo en una guitarra tensada por la música. Ana Rosa Meneses (debuta en un rol principal) hace gala de un talento especial para asumir personajes de tanta fuerza como su Carmen; lo elabora de un modo muy reflexivo. Le incorpora movimientos, ademanes y matices a medida que lo construye y le va dando molde como si esculpiera su carácter, aunque siempre con la frescura propia de la juventud. Leyza Méndez, quien colaboró en la coreografía con Iván Betancourt, brinda una actuación relevante; pienso que la más orgánica de su carrera, con una interiorización que teje las aristas psicológicas que convergen en el crepitar de emociones.

Daymell Otero se dirige hacia una versión diferente. La coquetería -rasgo integral de su carácter- está unida a una cierta agresividad, imbuido todo ello de la energía vital que la convierte en centro del conflicto.

Dany Villalonga, en el papel de Escamillo, el torero, es más bien un detonador de las acciones de la trama, donde el baile se impone a la dramaturgia. Dany patentiza su profesionalismo en el flamenco con la alegría: su taconeo retumba y enloquece hasta desembocar en bulerías.

Micaela desata la furia de Carmen y va haciendo transitar a José por los caminos de la ternura hasta el desamor. Maibel Gómez alcanza una proyección escénica impactante y logra interiorizarla, en tanto Yahima Gómez se acer-

ca a los meandros pasionales de esta mujer tan enamorada de José. En ambas es genuino el concepto danzario del flamenco, el júbilo.

La muerte y la infidelidad están embozadas en el personaje del toro, y la coreografía que lo engarza y atrapa tiene un acento de marcado expresionismo, el cual permite apreciar una



AGUILERA

visión muy plástica en el duelo con Escamillo. Beatriz López acentúa la furia en un trabajo donde la violencia se convierte en braceo y taconeo, en remolinos de falda; Ana Rosa Meneses es un huracán de emociones, mientras Irene Rodríguez despliega una intensidad dramática que galopa en sus gestos, y se manifiesta el sentido escénico del personaje como enlace entre Carmen, José y Escamillo.

EN CADA CLIMAX, LA HABANERA...

...porque resume el carácter de la protagonista y alude en su discurso musical a distintos géneros de los aires populares españoles. Betancourt incorpora *La Habanera* de **Carmen**, así como fragmentos de arias significativas de la ópera. Pero *La Habanera* es el *leit motiv* que anuncia los instantes de clímax de la puesta.

La música de Biset está interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres, a lo cual se une la versión de Pablo Sarazate, en un contracanto de dos violines de la Sinfónica de Viena.

Una brillantez muy sostenida se aprecia en la puesta, pues el cuerpo de baile alcanza gran nivel de protagonismo. Ejecuta más de dieciséis bailables y, en algunos de ellos, breves solos que permiten chispazos de lucimiento a los jóvenes bailarines.

Fuego en la escena, que brota de la furia del taconeo, de esos pies que apostrofán, exigen y claman. De esas manos que juguetean con los sentimientos y dejan hablar al corazón. Asoma el duende. Desde las sevillanas que introducen la puesta hasta el tango final. Gitana, sí, esta Carmen que le nace al flamenco en *soleá por bulerías*.

*Ada Oramas

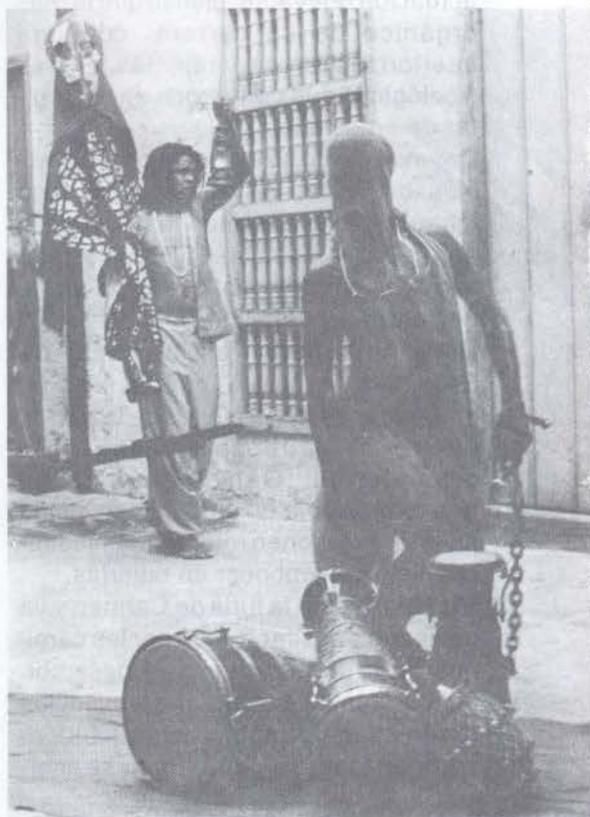
EL CABALLO DE OKUM

Patricia González

El caballo de Okum es el último montaje del grupo Los Teatreros de Orilé, dirigido por Mario Morales. El trabajo se inició a partir del cuento "El caballo de coral", de Onelio Jorge Cardoso, en aras de hallar otras dimensiones míticas y mágicas del autor, lejos de la narración realista de eventos. El elenco está compuesto por Orelves Flores (el hombre rico), Esteban León (en el papel de Mongo, patrón del barco) y Tomás Galo (como Lucio). En el cuento unos pescadores de langostas llevan cierto día, en un bote, a un hombre pudiente que está obsesionado por bucear en el fondo del mar. Boca abajo, alucinado, busca en las profundidades las crines rojas de un caballo que galopa entre corales. Allí, en alta mar, el pescador Lucio aprende a cosechar algo más que langostas.

El grupo asume el montaje como un viaje y una exploración tanto del texto como del yo propio y sus circunstan-

ALINA SARDIÑAS



cias. Se crea un paralelo entonces entre la búsqueda de las langostas, que sí están en el mar, y la del caballo que se espera encontrar en territorios míticos. Mientras una está marcada con pasos concretos, la otra se abre a la proyección de la imaginaria temporal; coinciden simultáneamente, mano a mano, porque ambas son necesarias. "El hombre tiene dos hambres", dice el texto de Cardoso, y bajo esa premisa se basa la puesta de Morales. Con este enfoque, la propuesta de Los Teatreros de Orilé obligatoriamente tiene que invocar la ritualidad como elemento esencial. Morales se propone un nuevo lenguaje teatral onírico y mágico, partiendo de la recreación de la misa espiritual, de cantos yorubas utilizados en ceremonias religiosas y de la invocación de los antepasados. Se establece una ritualidad teatral propia en celebración interna de la puesta. La presencia física de los cuatro elementos -fuego, aire, agua y tierra- universaliza en tiempo y espacio la representación, y la pasa a un plano imaginario y simbólico. La red que separa el escenario del espectador magnifica el aislamiento y separación de la tierra de los unos y de los otros. El fuego, única forma de iluminar la escena, invoca una época ancestral, de cavernas. El agua purifica y oprime, une y separa. El humo se esparce contagiando el ambiente. Junto a los elementos, el público es partícipe tácito del encantamiento invocado en la obra en su diálogo con los dioses. Presenciamos un ritual que surge del trabajo colectivo y de la visión de su director.

Al unir ritualidad y mar nos adentramos en el mundo marino misterioso y desconocido, o sea, en el mundo de Olokum. Olokum es el orisha que vive en el fondo del mar. Para unos es una manifestación de Yemayá, para otros es el orisha más antiguo y forma parte de la creación. Es una deidad abismal que no tiene cara, sino máscara. Como su rostro, su sexualidad también es un misterio; algunos lo consideran andró-

gino. Fue encadenado al fondo del océano por Obbatalá para que no destruyera el mundo con su furia. Se asocia con el peligro, la muerte y la transformación. Exige sacrificios.

El complejo montaje que presentan Los Teatreros de Orilé trae entonces una multiplicidad de lecturas simultáneas. En él vemos al hombre que navega, zigzagueando y en vaivén, siempre enfrentado al mundo fuera y dentro de sí. La puesta en una de sus lecturas es un peregrinaje mítico del ser por hallar el pasado perdido. La presencia de un orisha como Olokum en una obra de estas características implica que hay que ir a lo profundo para descubrirnos y transformarnos, de lo contrario sucumbiremos ante las tormentas de la superficie. Pero es también la defensa del pan y la poesía, y, sobre todo, de los sueños; es la ceremonia a las deidades marinas; es el visceral aullido de la incertidumbre; la visualización de coyunturas universales en un lenguaje pasional y artístico. Es un poema plástico.

En la cotidianidad contemporánea de Cuba, **El caballo de Okum** es la búsqueda en un mundo que pierde sentido ideológico al contradecirse constantemente. Utilizando el teatro como vehículo, Los Teatreros de Orilé han creado mecanismos que les permiten cosechar del mar real y del imaginario. El fruto de la pesca y cosechas marinas necesita la exploración en otras dimensiones artísticas, culturales y espaciales. Dentro de esa pluralidad, el grupo se plantea un caminar en (sobre, entre, a través de, alrededor de) el mar, con la mirada al ombligo, al pasado y al horizonte simultáneamente, para invitar a traspasar fronteras de género, tiempo y mar. Con **El caballo de Okum**, Mario Morales y su colectivo proponen caminos y nos brindan la esperanza de poder alimentar los dos estómagos. Hallar el caballo de coral se cristaliza entonces en la propia realización humana que persigue sueños, ideales e ilusiones.

INFORME NEGRO

TITERES PARA TODOS

Armando Morales

Desde los días, ya lejanos, como los que transcurrían en el marzo de 1784, los habitantes de la Ciudad de La Habana pudieron apreciar "las siete maravillas del mundo" de un Teatro Mecánico proveniente de New Orleans. Con mayor o menor fortuna, espectadores cubanos han tenido oportunidad de asistir a espectáculos titiriteros gracias al arribo de compañías teatrales de figuras animadas como la célebre Piccoli di Poderecca, "color, técnica, música y poesía. Sueño de sueños", al decir de Javier Villafañe.

A partir de 1959, la presencia de agrupaciones titiriteras provenientes del exterior continúan alimentando el gusto del público por el teatro de títeres. El imprescindible **Ubú Rey**, dirigido por Michael Meschke para el Marionetteatern, de Suecia; el renovado **Don Juan'82**, creación de Serguei Obraztsov para el Teatro Central Académico de Títeres, de Moscú; el norteamericano Bread and Puppets Theater, fieles al concepto de que "hacer teatro es crear un espacio y no estar simplemente en él", bajo la sabia dirección de Peter Shumann en su impresionante **Swords and Plowshares (Espadas y arados)**; sin olvidar el lirismo del Teatr Marcinek, de Polonia, o el libérrimo checo Drak, acrecentaron el gusto por el teatro de títeres. Este selectivo listado podría servir de estímulo para una posterior indagación acerca de la presencia de compañías teatrales y personalidades del títere que han dejado sus huellas en nuestro público.

La muestra paralela al III Taller Internacional de Teatro de Títeres, celebrado en la ciudad de Matanzas entre los días 27 de marzo y 10 de abril, paten-

tizó su valía con la presencia de agrupaciones titiriteras de trayectorias artísticas tan calificadas que las han hecho imprescindibles en cualquier cita teatral que se precie de exhibir una programación de alto nivel.

Agrupaciones como La Pareja, de Córdoba, en la Argentina; Titirindeba, de Cali, en Colombia; Teatro Arbolé, de Zaragoza, y Txotxongillo Taldea, de San Sebastián -estas dos últimas de España-, mostraron sus particulares "modos y maneras" de asumir creadoramente el retablo titiritero. También desde la capital del país azteca llegaron los cuates de El Tinglado, afamado y afanoso proyecto que con su espectáculo **Informe negro**, dirigido al espectador adulto, reintegra al títere a su irrenunciable posición de teatro para todos.

La pieza tuvo su estreno en 1988 con motivo de la presentación del libro **Romper la monotonía**, de Francisco Hinojosa, en el cual **Informe negro** aparece en forma de reporte policíaco. La puesta en retablo de títeres reorienta la trayectoria de los sucesos narrados con tal pericia titiritero que ha llevado a El Tinglado a confrontaciones tan significativas como el Mask & Puppet Theater Festival, en San Francisco, EE.UU; al Festival de Manizales, en Colombia; al Festival Mundial de Títeres de Charleville-Mézières, en Francia, y al III International Puppet Festival, Henson Foundation, en Nueva York, además de giras a la Argentina y ahora en Cuba.

El Tinglado, con más de quince años de experiencia, ha tenido el privilegio de contar entre sus asesores más asiduos a creadores representativos del



arte titiritero contemporáneo como Mireya y Pablo Cueto. La estirpe fundacional de la época de "oro del guiñol mexicano" representado por la mítica Lola Cueto se hace evidente en el trabajo de diseño y dirección de su nieto Pablo. La riqueza expresiva del títere de guante se muestra aquí con todo su convincente poderío. A esto se suma el títere plano en una utilización, dentro de la dramaturgia espectacular, reveladora de la sabia selección de recursos expresivos que cada modalidad tecnológica titiritera brinda: marottes con varilla central para cumplir determinados movimientos, como alargar o girar en redondo la cabeza de algún personaje; el empleo de la luz

negra para la escena de la pesadilla; la utilización de máscaras de marcado acento de la impronta creatividad infantil y la incorporación de muñequerías de ferias. La tendencia, dentro del teatro de títeres, de nutrirse de las imaginerías de creación popular es línea acentuada por Pablo Cueto, al sintetizar elementos artesanales y juguetes en feliz aproximación al teatro de objetos.

Personalizar los objetos, sin perder su naturaleza y función, y sumarlos al contexto dramático, redescubre facetas de la estética del teatro de figuras animadas, en el cual la acción dramática no traiciona la identidad objetual del títere. "La escoba", en In-

forme negro, siempre será escoba, aun sirviendo de pareja al protagonista en la escena del baile. El teléfono o el espejo, como interlocutores del "otro yo", refuerzan la relación del monólogo interior del investigador en un juego permanente, en la que el objeto-títere anima su entorno por sí mismo sin necesidad de la recurrente y ya gastada presencia del sujeto-animador.

El argumento de **Informe negro** presenta las peripecias de Tom, devenido detective privado y cansado de la rutina de la fábrica de *clips* donde laboraba. Descubre y decide que su verdadero oficio es el de investigador. Su primer caso —homicidio y narcotráfico—, luego de una serie de pesquisas a manera de un *thriller* cómico, resuelve finalmente la culpabilidad de su propia madre. Duro oficio el de este detective que a través de arduas averiguaciones se enfrenta a una realidad trágica permeada de la herencia de los clásicos Yocasta-Edipo, salvo que en esta tragedia, Edipo no es el culpable, pero descubre que sí lo es la madre.

Los impecables titiriteros Jorge Libster, Alfredo Avila y Rolando García, con el brillante aporte de Guillermo Acevedo como técnico, animan la rica galería de personajes de **Informe negro**. En primer lugar Tom, el investigador, antihéroe a lo Bogart, hijo amantísimo y dependiente del chocolatero de la madre omnipresente y dominante. Su nuevo oficio no se compara en nada con el aún más peligroso de ser hijo de su madre. La Madre, con ricas aristas muy efectistas y contrastantes, es usurera, tramposa y seductora con su Tom. Cornelio Borracho, mercenario de experiencia, se encuentra en todas partes. Ayuda a Tom como puede hacerlo con cualquiera sin tener exacta cuenta para quién trabaja. Richard, el torturado, narcotraficante intermediario, hampón entre educado y sumiso, es un personaje no monolítico. El Cantinero no interviene en la trama, pero, silenciosamente, mantiene una cadena de acciones definitorias del estilo titiritero.

Otros personajes muy bien perfilados son Francisca, la novia que busca en los anuncios clasificados a su asesinado hombre, y La Malules, hermana de Tom, quien brinda información en el caso investigado. Superficial y caracterizada en un habla popular *snob*.

En **Informe negro**, el lenguaje titiritero deviene restaurada identidad del títere: el tratamiento de los personajes, la redimensión del espacio escénico, la ruptura de proporciones (carro patrullero, pistolas gigantes), objetos cotidianos en función dramática, rostro del actor como factor integrado a la pared plegada de la escenografía, completando la imagen del personaje y las relaciones ambiguas o equívocas, marcadamente sensual, como las de la madre del investigador y él mismo, o éste y el hombre del bar.

Producción de bajo costo, revela el trabajo de laboratorio en el que la expresión y proyección dramática de los elementos seleccionados reintegran códigos visuales, imaginativos y teatrales muy eficaces. No se recurre a los aparatosos impactos tecnológicos que, en gran medida y salvo contadas excepciones, sólo se reducen a eso.

El montaje asume los hallazgos diarios de las representaciones, convirtiendo la puesta en un teatro vivo, fresco. Estética abierta, participativa y liberadora que retoma el rango de improvisación dentro de límites conceptuales que perfilan una puesta en escena nunca terminada, que va creciendo en el camino.

Este peculiar título de temática inusual, al menos para los que aún sostienen que el títere es teatro para niños, invita a que se le aprecie no sólo por el contenido conceptual trascendente y provocativo, sino también por la revaloración actualizada del devenir histórico y artístico desentendido de categorías que parecían consagradas e inamovibles. Con **Informe negro**, de El Tinglado, los caminos del arte de los títeres se ensanchan luminosamente.

UNA GALA PARA QUINTUPLES/QUINTUPLES DE GALA

Waldo González

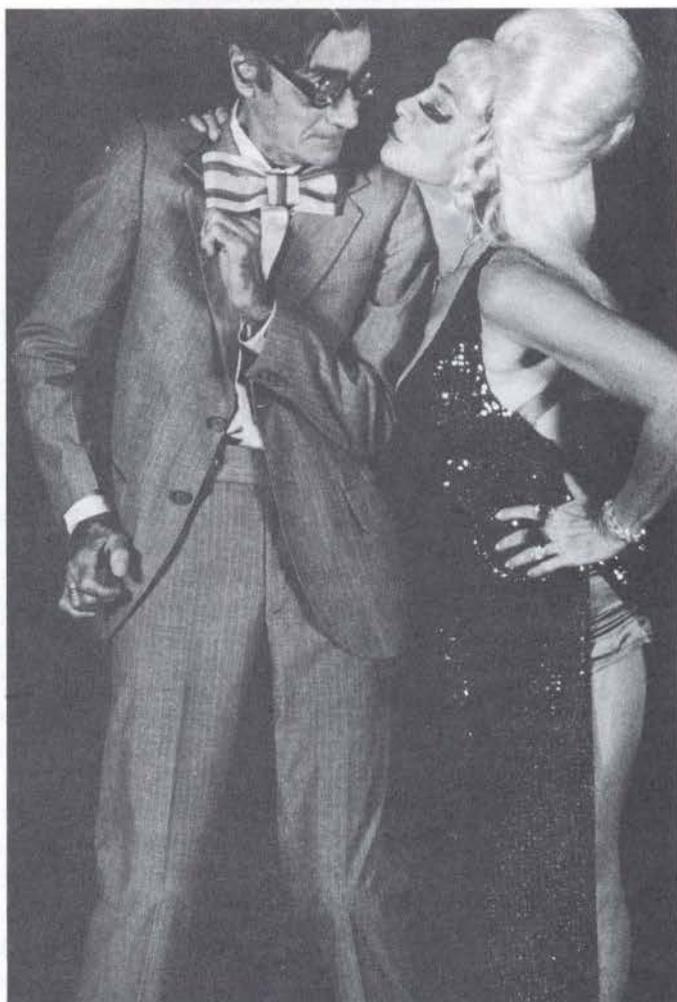
La presentación en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, durante una demasiado breve temporada (apenas dos noches) de la pieza **Quintuples**, constituyó, sin duda, un hecho de valía en ese escenario, por donde han pasado prestigiosas obras y puestas de diversos países.

Ya conocíamos a su autor como narrador (la Editorial Arte y Literatura publicó años atrás su novela *La guaracha del Macho Camacho*). Sin embargo, sabíamos de su delicioso humor, marcado por su impronta de genuino caribeño, tal volvió a corroborarse en la aplaudida **Quintuples**, ya antestriunfante en los principales teatros y universidades de Latinoamérica, Estados Unidos, España y Portugal.

En Cuba —recuerdo— fue estrenada por José Ramón Marcos —quien también desempeñó los tres personajes masculinos—, acompañado por Ana Vivian Mora, a cargo entonces de los tres restantes femeninos. Fue —también recuerdo— una digna representación, sobre todo por la limpieza del trazado general y por el valioso trabajo de ambos intérpretes.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE DOS ACTORES

Las criaturas que presenta Luis Rafael Sánchez en **Quintuples** resultan una suma de taras por sus complejos de carencias de alguna virtud o cualidad (física, intelectual...). De ahí la posibilidad que el creador —dotado de hondura en su dramaturgia y novelística— ofrece a ambos intérpretes en este montaje. Conocedor del alma humana, el autor domina la sicología de los seis personajes, todos con sus "problemas"



de personalidad que los asumen o rechazan pero, a fin de cuentas, los cargan consigo, en contra o a favor suyos, en cada uno de los monólogos.

Dafne es la artista mediocre, superficial y más. Puro sexo, se devana los sesos por aparentar una juventud perdida en su loca vida, repartida en

camas. Casi me atrevería a afirmar que aquí es donde la excelente actriz peruana Claudia Dammert alcanza su máximo registro, por su sentido del humor y su versatilidad, dada su larga experiencia en cine, teatro y televisión, así como en la comedia, sin olvidar su faceta como cantante y bailarina. Todo esto se resume en la estupenda Dafne que ella regala al público, al que envuelve con sus hábiles transiciones que no le permiten el mínimo atropellamiento del texto, y sí la medida necesaria, exacta, del *tempo*...

Otro de sus muy logrados papeles es Bianca. Tarada, insegura e insatisfecha por ello mismo, es de algún modo esa persona conocida que aparenta una recia "personalidad" por no dejar vislumbrar en los demás sus complejos. Aquí también la contundente actriz convence y vence al espectador, si bien —debo decirlo— no consigue esta débil criatura que es Bianca tan alto vuelo, a pesar de que la intérprete le extrae el máximo de su potencial.

El otro gran éxito de Claudia Dammert en **Quíntuples** es su Carlotta: feroz hipocondríaca, dulcemente estúpida, no cesa de atolondrar a todos con su aberración medicinal contra cualquier enfermedad, bacteria o virus. Y al involucrar al público, lo cautiva aún más hasta hacerlo participar.

Hugo Medrano es el otro gran actor. Premio Helen Hayes 1994 por su labor en **El beso de la mujer araña**, del también argentino Manuel Puig, ha actuado en obras clásicas y contemporáneas en una decena de países.

En **Quíntuples** corrobora su valía. Intérprete, como Claudia Dammert, de pura raza, su desempeño en esta puesta del muy experimentado Abel López, alcanza vuelos insospechados en sus tres incursiones: Baby, Mandrake y el Gran Divo Papá Morrison, guía de este loco clan de actores que se presenta en un Congreso de Asuntos de la Familia. Y he ahí la fábula de la pieza, en la que conocemos a seis fabulosos personajes.

Baby, el "extraterrestre" de la familia —según lo llaman sus hermanos y padre (la madre Soledad Niebla murió al nacer los quíntuples)—, es tímido, introvertido con sus grandes complejos de inferioridad que no le permiten "impro-

visar" como ¿actor? Medrano se luce en Baby, por su gama de plenas posibilidades y recursos para entregarnos este ser increíble y, gracias al intérprete, ya creíble.

Mandrake el Mago es la autosuficiencia en persona, el *bon vivant*, el "filósofo" y, por qué no, cínico que dispone de todos a su antojo con su figura de conquistador y sabio de la vida, y cuya premisa ("El matrimonio es una institución penitenciaria") le hace ostentar aún más su donjuanismo. Aquí, de nuevo, Medrano no medra en ofrecernos una aguda personalidad, brillantemente representada.

El Gran Divo Papá Morrison es la experiencia misma en persona, y tal praxis existencial lo lleva a ¿conducir? a su familia, tan o más orate que él. Teatro dentro del teatro, Medrano aparece en escena en silla de ruedas, acaso un anciano ya en vísperas de la muerte, mas de pronto se incorpora y muestra el verdadero yo de su Papá Morrison. Genuino ejercicio de maestría, el actor, también como su colega, se lleva las palmas por sus dotes y práctica que convencen, en ambos, por sus seis felices desempeños.

¿COMO SE HACE UN DIRECTOR?

Del stanislavskiano Abel López, ¿qué decir tras disfrutar estos seis monólogos que él conduce con no menos experiencia que sus espléndidos actores? Sólo que tal magisterio se basa en casi cuarenta producciones teatrales dirigidas en Estados Unidos, Costa Rica, El Salvador, Venezuela y, por supuesto, Cuba, sin olvidar otras puestas estadounidenses en el DC Arts Center, el Kennedy Center, Theatre on the Water, la Arizona Theatre Company y el IN Non-Traditional Casting Project. Al abandonar la Covarrubias, el público y este crítico salimos complacidos por esa clase magistral —acotó una joven actriz a mi lado— que fue (que es y que será) los **Quíntuples**, con tal elenco y director, a los que se agradece este alto momento, como al prestigioso teatro latinoamericano Gala, de Washington.

TRES DIVAS EN SOLEDAD

EL BUEN ARTE DE LA REPRESENTACION

W. G.*



El teatro, como se sabe, posee diversas virtudes que resultan, a la vez, sus distintos atractivos. Estos, para algunos, varían según sus intereses y gustos estéticos. Así, por ejemplo, los hay quienes prefieren la puesta; otros, la dirección artística; los de más allá, la actuación, si bien la tríada es decisiva.

Durante la última década y primeros años de ésta, ¿apartado? (o echado a un lado ante el empuje de "nuevas" tendencias que preferían lo físico/corporal a lo esencial de una auténtica "carga" histriónica), *el arte de la actuación* y el buen texto fueron perdiendo (contra el sentir general del público y una no muy menor zona de la crítica) su genuino, necesario y justo lugar.

Craso error que, por fortuna (primero en Europa y luego entre nosotros, como siempre sucede), ya se soslaya para salvar aspectos del mayor atractivo y la mayor razón de ser de la escena, esto es, un desempeño actoral, con buen texto y dirección.

Por todo ello, mucho alegró a este crítico días atrás, durante una charla con jóvenes estudiantes de actuación del ISA, conocer de sus propias voces criterios racionales y de talento sobre lo esencial de asumir a fondo su oficio/profesión y, ¡por fin!, dejar ya —vacuas gestualidades aparte— actitudes miméticas que alejaron, durante una buena parte del decenio pasado y el inicio de éste, al público de la mayoría de nuestras salas, por no hallar en las ¿ofer-



tas? visionadas el *sustratum* legítimo del arte escénico, o lo que es lo mismo: convincentes muestras de verdaderos desempeños actorales.

BUENOS EJEMPLOS DE LOS ULTIMOS AÑOS

Durante esta década finisecular hemos podido disfrutar válidas muestras de lo que digo. Incluso podría escoger, como al azar, excelentes desempeños en los Festivales del Monólogo y Unipersonales. Y aquí me vienen rápidamente a la memoria: **Las penas**



saben nadar (Adria Santana), **El Italiano** (Andrés Mari), **Una mujer sola** (Paula Alfí), **La virgen triste** y **Santa Cecilia de La Habana Vieja** (Vivian Acosta), **Elogio de la locura** (María Teresa Pina) y otros formidables momentos monológicos que, por obvias razones de espacio, no puedo citar en tan breve trabajo.

Si voy a otros instantes de sólidas actuaciones, muy pronto puedo mencionar algunos como **Alto riesgo** (María Teresa Pina y Mario Balmaseda. Premio de la Crítica y seleccionada para la primera edición en España de

"Cuba, un lugar en el mundo"), **El último bolero** (Verónica Lynn y Cristina Rebull) y **Si vas a comer, espera por Virgilio** (Waldo Franco).

POR PRIMERA VEZ, TRES DIVAS SE REUNEN

A estos éxitos actorales hay que sumarle, por supuesto, otro más recientes, en el que sobresalen cuatro figuras del mejor hacer histriónico en la Isla. Se trata de **Tres divas en soledad**, que nos permite disfrutar, por primera vez juntas sobre las tablas, a tres actri-

ces emblemáticas de la talla de Asenneh Rodríguez, Daisy Granados y Luisa Pérez Nieto. Buena, magnífica ocasión para que se luzca esta brillante tríada, ante la que el público ríe a más no poder, cautivado por la profesionalidad o, mejor, la maestría de su arte. Y la cuarta figura, ¿quién es?, se preguntará el lector que no haya visionado el espectáculo. Pues es nada menos que uno de los intérpretes cubanos que pueden codearse con otras figuras como los argentinos Héctor Alterio o Federico Luppi, por poner dos ejemplos de este lado del mundo. José Antonio Rodríguez —con un quehacer riguroso como pocos, donde se incluyen puestas y filmes memorables que él ha enriquecido con su esplendente labor— es el *regisseur* (galicismo grato a Stanislavski) de este título en el que ha entregado su empeño, práctica y pasión para que estas tres divas muestren su potencial, su capacidad y su experiencia, ganados en la escena, el cine y otros medios.

El espectáculo integra, versionados por José Antonio, dos cuentos ("El testigo", de Hernández Catá, y "Corazonada", de Benedetti) y su pieza **Las extraordinarias declaraciones de Rosa Penderton**. Si bien los tres textos no parecen casar en un primer encuentro, el talento del igualmente dramaturgo logra una convincente fusión para esta historia en la que se entremezclan hasta confundirse los relatos y la obra de esta triple y, a un tiempo, única trama.

Tal unidad/unicidad pueda quizás confundir a algunos, por lo que tal vez también estimen que se repiten situaciones y acciones físicas, en detrimento de la necesaria síntesis, con lo que

—acaso arguyan asimismo aquéllos— se alargan demasiado algunas escenas y se pierde en tales excesos el conflicto. Falso. Aunque tal parecer pueda extrañar a algunos, el histrionismo de las tres valiosas actrices, guiadas por José Antonio, salva cualquier fisura.

Como bien se afirma en las notas al programa, el espectáculo aborda la soledad de la mujer. Pero, ojo, a través del mejor humor, el absurdo, el drama y lo musical, conjugados en virtud de una atinada combinación que no permite ni un momento el tedio. Representación de indudable atractivo por su tesitura que, sin momentos culminantes, sin embargo funciona bien para el cometido de las actrices bajo la dirección artística de José Antonio.

En fin, ante **Tres divas en soledad** y los más admirables desempeños de Asenneh, Daisy y Luisa, este crítico no puede menos que evocar el antológico unipersonal del gran intérprete, admirado justamente en el VI Festival Nacional de Camagüey (1996) y otras importantes plazas del país: **Saco de fantasmas** que, con guión suyo y de Yana Elsa Brugal, constituye un verdadero derroche de virtuosismo, para decirlo con mi colega Amado del Pino. (En tal sentido, remito al lector a la entrevista "Con vicio de teatro", que el mencionado crítico y la periodista Tania Cordero publicaran en **tablas**, 2/96.) El director de recordados espectáculos con su grupo Buscón (**Los asombrosos Benedetti y Cómicos para Hamlet**, entre otros) vuelve, pues, a evidenciar aquí su sabiduría a la hora de confeccionar un notable parangón y oficiar un ritual del *arte de la interpretación* escénica.

*Waldo González.

NOTA ACLARATORIA — Armando Suárez del Villar, director artístico de la Opera Nacional, solicitó a **tablas** publicar la nota que a continuación presentamos.

En la revista **tablas** 1/98, p.81, en el artículo "La opera ritorna vincitora", de la crítica Ada Oramas, aparece, en la p.84, una inexactitud que textualmente dice: "Los bailables, ejecutados por el ballet del ICRT, expresaron coreografías poco imaginativas, y la presencia de gitanos y toreros resultó un tanto forzada"... Al respecto debo expresar lo siguiente:

La presencia de los gitanos y toreros no es forzada puesto que es un ballet compuesto por gitanos y toreros disfrazados de carnaval, creado por Giuseppe Verdi para hacer el estreno de dicha obra en la Opera de París, donde se acostumbraba a que en el segundo acto siempre existiera un ballet o un bailable. Sin esa condición, casi nunca las óperas italianas se estrenaban en París.

Por tanto, no es forzada la presencia de los gitanos y toreros.

REPERTORIO ESPAÑOL ROMPE BARRERAS

Carlos Padrón

Revoltillo

comedia del dramaturgo cubano-norteamericano Eduardo Machado, fue la obra escogida por la compañía Repertorio Español para realizar su primera gira por Cuba.

Precedidos de un inusual despliegue publicitario, los once integrantes de esta agrupación neoyorquina arribaron a la Isla en cuatro vuelos diferentes, después de salvar no pocos obstáculos, propios de las complicadas relaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos. Adicionalmente, la primera actriz Ana Margarita Martínez Casado había enfrentado ataques de los sectores ultraderechistas de Miami, que tuvieron su punto culminante cuando el Pan American Hospital de esa ciudad floridana rescindió un contrato de publicidad en TV que la actriz había firmado para cinco años.

La Martínez Casado, emigrada cubana descendiente de

una prestigiosa familia de artistas que durante más de cien años han dado gloria al teatro de la Isla, rechazó acusaciones de comunista y no cedió ante las fuertes presiones para que desistiera del viaje. En declaraciones para el *New York Times* y otros diarios, defendió su derecho a trabajar en cualquier escenario del mundo y reafirmó su vinculación con Repertorio Español, al que pertenece hace veinte años.

Agencias noticiosas y órganos de prensa plana, radial y televisiva difundieron en Estados Unidos los pormenores del suceso. La prensa cubana, por su parte, resaltó el carácter exclusivamente cultural de la visita. Este fue también el enfoque dado a los periodistas de ambos países por Gilberto Zaldívar, productor ejecutivo de Repertorio Español.

En rigor, las presentaciones de **Revoltillo**, en Cuba, signi-

ficaban el rompimiento de tabúes existentes a ambos lados del estrecho de la Florida, a causa del bloqueo impuesto a Cuba por Estados Unidos desde hace más de treinta años y de la enemistad entre los gobiernos respectivos. Por demás, la mayoría de los integrantes de Repertorio Español son cubanos que salieron de la Isla entre 1960 y 1980, y para algunos de ellos era su primera confrontación con el país y con un público que probablemente los hubiese olvidado.

La gira de Repertorio Español es parte del convenio firmado en 1996 por esa agrupación y la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. En virtud de ese intercambio, viajaron a Estados Unidos la Compañía Teatral Hubert de Blanck —en 1996 y 1997— con la obra **Vagos rumores**, de Abelardo Estorino, y —en el año en curso— los hermanos Jorge y Omar



Alí, con una versión teatral de **Fresa y chocolate**, de Senel Paz.

La obra de Estorino, también bajo su dirección, arrasó prácticamente con los premios que otorga anualmente la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York.

En los momentos en que se redactó este trabajo, Estorino se encontraba de nuevo en Manhattan, con la puesta en escena de su obra **Parece blanca**, integrada por un elenco mixto de actores de la Isla y Repertorio Español.

El convenio con la Asociación de Artistas Escénicos prevé que Repertorio Español realice otras acciones culturales para acercar aún más a los teatristas cubanos de ambos países. Una de éstas es el proyecto Cubateatro, con financiamiento de Arca Foundation y de otras instituciones. El mismo incluye la apertura en Nueva York de una biblioteca especializada sobre teatro cubano e impartir cursos, seminarios y talleres acerca de dramaturgia, historia y téc-

nica teatral, con profesores residentes en ambos países.

Repertorio Español fue fundado en 1968 por los cubanos René Buch —que continúa fungiendo como director artístico de la compañía—, Gilberto Zaldívar —productor ejecutivo— y el norteamericano Robert Weber Federico —diseñador—. La compañía se estableció en una pequeña sala del distrito Gramercy, en Manhattan, a poca distancia del centro teatral más grande del mundo. El olfato empresarial de Zaldívar y las cuidadosas propuestas artísticas de Buch y Federico, han mantenido a Repertorio Español como una opción indispensable para la nutrida población hispanoparlante de Nueva York, New Jersey y otras ciudades norteamericanas.

A lo largo de estos treinta años, Repertorio Español ha obtenido varios premios OBIE y ACE, tanto a puestas

en escena como a actores. Son de destacar las obras **Te juro**, **Juana, que tengo ganas**, de Emilio Carballido; **La cándida Erén-dira**, versión teatral del cuento homónimo de Gabriel García Márquez; y **La gringa**, de Carmen Rivera. También, prestigiosos teatristas latinoamericanos, como Antunes Filho y Jorge Alí Triana, han realizado puestas en Repertorio Español.

La compañía, fiel a sus postulados iniciales, ha ofrecido miles de representaciones del teatro clásico español y de

autores contemporáneos de América Latina, y fomentado el desarrollo de un grupo nada despreciable de dramaturgos de origen latino que residen en Estados Unidos. Los temas que abordan estos últimos se refieren a la lucha interior de seres que no desean perder su identidad y, al mismo tiempo, están obligados a asimilar una cultura que les resulta extraña, pero insoslayable.

Precisamente, **Revoltillo**, la obra de Machado, transcurre en el seno de una familia de emigrados cubanos en California. Las tres generaciones allí representadas tratan de hacer valer sus puntos de vista y maneras de enfrentar la vida. Abuelos, padres y nietos parecen no percatarse de que sus vidas—éxitos financieros aparte—están signadas por el síndrome que acompaña a todo emigrado. Asimilación cultural, éxitos, fracasos, nostalgia y frustración se conjugan en el discurso escénico de un autor—sacado él mismo de Cuba a los seis años, durante la llamada operación Peter Pan—que ha confesado en varias oportunidades sus sentimientos de desarraigo.

La recepción en Cuba de esta obra nos dio la oportunidad de conocer de primera mano una muestra del teatro que hacen nuestros compatriotas en EE.UU. Las funciones en el

Hubert de Blanck, de La Habana; el Sauto, de Matanzas, y La Caridad, de Santa Clara, a sala llena en todos los casos, despertaron en el público la lógica avidez por apreciar cómo viven sus familiares o amigos en la emigración. Por otro lado, los actores de Repertorio confesaron el placer que les deparaba trabajar para un auditorio que siguen considerando suyo, más allá de cualquier diferencia ideológica o de otra índole.

Dentro de una apretada agenda que contemplaba conferencias de prensa, entrevistas, encuentros con teatristas, visitas a lugares históricos y otras actividades, los integrantes de Repertorio Español pudieron presenciar algunas muestras del teatro que se hace en la Isla. Así, el grupo Papalote, de Matanzas, bajo la dirección del destacado dramaturgo y director René Fernández, les ofreció **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**. En Santa Clara disfrutaron del espectáculo para niños **El porrón mágico**, interpretado por el Guiñol de esa ciudad, bajo la dirección de Pablo Allán. Y en la capital pudieron ver el estreno de **Carmen**, por el Ballet Español de La Habana; la versión de **Bodas de sangre**, de la ya legendaria Berta Martínez; y **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**,

del dramaturgo y narrador cubano Abilio Estévez, interpretada por tres jóvenes actores independientes bajo la dirección de Mijaíl Mulkay. Esta confrontación también contribuyó a la profundización de los lazos entre Repertorio Español y el movimiento teatral cubano.

En emotivos encuentros, los actores de esta agrupación abrazaron a viejos compañeros, y sus invitados a la sede de Manhattan pudieron reciprocarse las atenciones. Particularmente significativa fue la conversación informal que sostuvieron con Abel Prieto, Ministro de Cultura, en la casa de la UNEAC.

Como consecuencia de estos contactos, el grupo ha sido nuevamente invitado por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC para realizar una gira por Camagüey, Holguín, Santiago de Cuba y Ciudad de La Habana, en 1999. El saldo de la visita es altamente positivo para Repertorio Español—que rompe barreras e inicia una acción que no quedará aislada—; para la UNEAC, que reafirma su papel de vanguardia en la orientación de la política cultural; y para el teatro cubano, que—como hemos dicho en otra parte—es uno solo, no importa dónde vivan y trabajen sus creadores.

REPERTORIO ESPAÑOL





PASADO Y FUTURO

TEATRO PINAREÑO

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Pinar del Río promueve sus diez proyectos y agrupaciones artísticas en espacios caracterizados y sala de teatro, así como en las comunidades, puertos pesqueros y zonas de difícil acceso. Pudiera hablarse de la misma como de una provincia olvidada, pero no es menos cierto que las reuniones que en 1998 protagonizaron colectivos teatrales de todo el país, niegan esto como una *verdad absoluta*. La programación de espectáculos con carácter, si no permanente, al menos con cierta asiduidad, hace de esta zona de la isla una de las más equilibradas.

INTERIOR

La provincia cuenta con diversos espacios, como son el Café Concert La Picuala, las salas de teatro La Barraca, La Edad de Oro y el Centro Hermanos Loynaz. Los tiene, además, en Mantua, Guanés y San Cristóbal. En estos

municipios existe un fuerte movimiento teatral potenciado por el CP AE, el cual mantiene una filial en el proyecto Ariel con un encomiable trabajo en las comunidades. Ariel ha sido incluido en la red interamericana de teatro comunitario, de la que ya forma parte el grupo itinerante de ciclo-teatro Titirivida, a partir de la fundación de La Barraca, auspiciado por el Teatro Nacional.

A lo largo de todo el año 1998 se realizaron presentaciones y conciertos de zarzuelas cubanas y españolas por el grupo de teatro lírico Lecuona y su orquesta; en el teatro para niños, los grupos Caballito Blanco y Titirivida; en el humor, los proyectos humorísticos Enabasan-gola, Esparadrappo y Frescaliente. El arte circense, un género difícil y poco común, se ha convertido en un trabajo sostenido.

En un momento donde la mayoría de las grandes compañías no busca empeñarse en nuevas obras, los proyectos de Pinar del Río intentan

estrenar constantemente. El grupo lírico Lecuona lo hizo con **Arokó Ayé y Bastián y Bastiana**; Rumbos asumió **Te sigo esperando y Homenaje a Lorca**; Caballito Blanco presentó **Lo que pasa en un corral** y Titirivida, **Titirimagia**.

PRINCIPALES EVENTOS

Ya la provincia comienza a habituar a los teatristas de todo el país a las convocatorias que anualmente hace el Festival de Pequeño Formato Vital Teatro, que se da cita en San Cristóbal de Pinar del Río en el mes de febrero. En 1998 se celebró la quinta sesión, dejando abiertas las puertas para el encuentro de 1999. También tuvo lugar del 17 al 20 de julio el VI Festival de Magia y Artes Circenses Pinar del Río '98, con la participación de dieciocho proyectos de magos y variedades circenses.

HOMENAJES

Podía parecer curioso que de la tierra más occidental hayan salido figuras como Verónica Lynn, Paula Alí, Rogelio Blaín, Raúl Eguren, Pedro Valdés Piña y tantos otros que ahora son personalidades de las artes. Todos ellos recibieron de sus coterráneos el más merecido homenaje. No hay mayor orgullo que el de tener como suyos rostros que han engrandecido el teatro, el cine, la radio -y con los cuales hemos crecido.

TALLERES E INVESTIGACION

Con el afán de superarse, el CPAE ha invitado a personalidades del arte escénico cubano y extranjero. De ellas han recibido los más profundos conocimientos; podrían mencionarse, entre muchos: el taller de dirección a cargo de Héctor Quintero en el grupo Rumbos; las conferencias magistrales de Sanches Torell (España) y de Mariano Leyva (México). En materia de danza se vieron muy favorecidos por el taller impartido por el maestro hindú Astad Deboo. En el campo de la investigación se puede hablar de resultados prácticos: el proyecto Ariel hizo un trabajo comunitario en las zonas montañosas de la Sierra del Rosario con buenos balances, e igualmente "Profundis", una investigación de Alfredo Troche sobre la base técnico-material, que va a servir de mucho para dar respuestas a las producciones artísticas.

TEATRO MILANES

Hasta noviembre de 1998 la dirección de Cultura y el Gobierno de la provincia han invertido 47.000 (usd) y 140.000 (mn) en la reconstrucción del teatro Milanés. Esto garantiza un gran avance en lo que a construcción civil se refiere. Faltan la ejecución de los proyectos de audio y luces y la terminación de la esceno-tecnia. Se trabaja, igualmente, en el remozamiento de otros espacios, como La Edad de Oro, La Barraca, la sala-teatro Ariel y La Candelaria.

Revista **tablas**

Con la colaboración del CPAE de Pinar de Río.



MAS DE TREINTA AÑOS

LA AVENTURA DEL ESCAMBRAY TREINTA AÑOS DESPUES, ¿ULTIMA VUELTA DE TUERCA?

Omar Valiño

Para Carlos, Rafael, Cheíto, Sergio y Maritza

El Escambray y yo hemos cumplido treinta años. Durante más de la mitad de éstos nos hemos encontrado, siempre esquivando una trayectoria paralela desde que, a mis quince años, los visité por primera vez en su sede de La Macagua. Allí, a la Sierra del Escambray, al centro de la Isla, he vuelto una y otra vez sin ocultar mi empatía con la historia que, desde ese lugar, ha protagonizado. Me reconozco en el Escambray como en tantos otros espacios de la cultura cubana. Y lo quiero manifestar hoy sin ambages, desprovisto de una discutible concepción OBJETIVA de la crítica. Ello no ha estado nunca reñido con una visión cuestionadora de su trayectoria y de los procesos que dentro de ella han tenido lugar. Estar con, de parte de... y practicar una crítica sistemática hacia ese algo o alguien no sólo no debe observarse como una relación contradictoria u opuesta, sino que debería ser la condición misma, única de tal relación, constituir su carne y su espíritu.

Descubrí en el Escambray buena parte de las primeras imágenes teatrales, imágenes -aquéllas y otras- que marcaron mi imaginario del TEATRO. Transcurría el final de lo que después conocería como "primera etapa" de la labor del grupo. Ya adolescente asistí al preestreno de **Molinos de viento**, cuya sesión el colectivo organizaba para discutir las propuestas escénicas antes de confrontarlas con públicos más amplios. Desde entonces no cesaron los diálogos y las interrogaciones.

MAS DE TREINTA AÑOS

MAS DE TREINTA AÑOS

Esas interrogaciones atravesaron unos apuntes que presenté como parte de mi prueba de teatrología en el Instituto Superior de Arte; aparecieron desarrolladas en mi tesis de grado que, reelaborada, se convirtió en el libro *La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad*, y han proseguido su camino en otros trabajos. En 1993, cuando el grupo arribó a otro aniversario cerrado, en medio de una etapa tan definitoria, difícil y compleja, organizamos de manera conjunta el evento "XXV años del Escambray: una lectura crítica" -siendo el primero de una saga, ahora denominada "Encuentros en el Escambray", que ha recorrido el pensamiento teatral de esta década-, donde unas y otras interrogaciones se amplificaron, nuevamente, en una discusión colectiva.

Allí, fundadores, críticos, compañeros de viaje dirigieron una mirada al pasado y al contexto para intentar una definición del derrotero a seguir. Se continuó, además, ese diálogo -aún de forma más general- en los mencionados encuentros y hacia el interior del grupo en los no abandonados seminarios, una práctica de reflexión sistemática sobre la propia marcha.

Sin embargo, después de aquel evento, donde se estrenó **La paloma negra**, del binomio Rafael González-Carlos Pérez Peña, que resultara una puesta en escena reconocida -recibió Premio de la Crítica y del Festival de Camagüey 94-, sobrevendría una etapa complicada y polémica tanto en lo interno como en la proyección social del colectivo, motivada por factores estéticos y extraartísticos. Su consecuencia más visible es la carencia de una producción teatral capaz de mostrar los vectores que, aun transformados por la dinámica inherente a un grupo vivo y por su interacción con un contexto en perpetua modificación, permitan identificar, reconocer, el TEATRO del Escambray. Treinta años, para el hombre, es una edad difícil. No es tarde ni temprano, concluiría un poeta. En cambio, como es el caso del Escambray, para un grupo teatral que pretenda una acción viva y no el arrastre del peso de la historia y del fardo institucional, son, tal vez, muchos años. Conviene en tal circunstancia crítica replantearse su existencia misma. Fue tan valiente ayer lanzarse a la aventura -que un día llamé, y lo mantengo, la más fecunda de nuestro teatro- como poner punto final hoy a la experiencia. Lejos está mi ánimo de deseárselo, pero también está lejos, en mi criterio, una decisión como esa de la cobardía. Sería un ejemplo magnífico ante tanta existencia mortecina e inútil en la escena insular de estos días.

Si, por el contrario, el Escambray encuentra fuerzas internas de renovación que, a su vez, no signifiquen el abandono de los principios éticos y estéticos inscritos en la bitácora de treinta años de trabajo, seguiré, como siempre, acompañándoles con mis interrogantes en nuestros simultáneos cumpleaños.

MAS DE TREINTA AÑOS



LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

UN
ACONTECIMIENTO
TEATRAL
EXTRAORDINARIO

Reinaldo Montero

Por fin aparecen **Los mangos de Caín** y **El tiempo de la plaga**. Es lo primero que me salta a la vista en este libro de Abelardo Estorino, libro que hubiera encontrado una unidad muy ceñida, y me atrevo a decir que perfecta, si sólo hubiera contenido las últimas obras escritas por Estorino, es decir, **Morir del cuento**, **Que el diablo te acompañe**, el monólogo **Las penas saben nadar**, **Vagos rumores** y **Parece blanca**. De tal modo, el itinerario seguido por el dramaturgo parecería con una claridad rayana en la evidencia. Pero La Perfección, esa señora intratable, nos hubiera privado de dos textos que a mí me han interesado desde hace bastante tiempo, y que por razones, no variopintas, sino grises, no se encontraban en circulación, o mejor, no son, no eran, por decirlo así, del dominio público. Trataré de colocar los hitos de este presunto itinerario. **Morir del cuento** es una nueva lectura sobre la provincia, lectura que se emparenta con **El robo del cochino**, y no por la circunstancia de que Tabito vuelve a ser el centro de las miradas, sino porque una vez más el metabolismo de las familias, sus ritos adormilados, su eticidad precaria, hacen del tiempo un simple pasar sin objeto, y colocan las vidas en un natural desacomodo. Esto nos lleva de la mano al antagonismo de los sexos, a **Que el diablo te acompañe**, donde el machismo endémico saca su oreja, y, esta vez, la familia como aspiración algo obsesiva de **Ni un sí ni un no** se vuelve imposibilidad, más bien disparate, y no por oficio de El Diablo, sino porque el desacomodo que hemos calificado de natural, estalla. Y lo que ocurre entonces es ni más ni menos que lo necesario; entra a extremo proscenio la sole-

dad, la vida emponzoñada de ilusiones perdidas en el ejemplo de una actriz, vida también de penuria, entre otras razones, porque **Las penas saben nadar**, y lo que sí se ha ahogado para siempre es la voluntad de trascendencia. Y como se trata del arte y la soledad o, si se quiere, del arte y la incongruencia con La Realidad, esa otra señora intratable, nada mejor que una dolorosa historia al fin comprensible si, y sólo si, porque transcurre entre **Vagos rumores**. Los desacomodos van y vienen, los desacomodos permanecen. Recuerdo que El Mendigo, en disfraz de Vieja Pastora, precisa una idea seminal, "tú eres como yo [...], no puedes vivir lejos de esta casa, ni tampoco en esta casa", y los desacomodos, la voluntad de trascendencia, el metabolismo de las familias, el antagonismo de los sexos, el machismo endémico, nos llevan hasta la hembra que se las trae, hasta la Cecilia de **Parece blanca**, hasta ese mito al que se regresa una y otra vez, al punto que resulta uno de los traumas más vitalicios de la cubanía.

Y hasta aquí, que una señora que sabe de estas cosas me dijo: no debes nunca exceder dos páginas. Confío en su sano juicio. Quede para otra ocasión tratar de cómo en el itinerario descrito pueden engastarse las nociones sobre la justicia encerrada en dos obras sobre la injusticia que se llaman **Los mangos de Caín** y **El tiempo de la plaga**, y que hacen de este libro no sólo la revelación palpable de la coherencia de Abelardo Estorino, cosa que no importaría demasiado sino estuviéramos ante algo más importante, ante un acontecimiento "teatral" extraordinario.



Fundación Ludwig de Cuba

**SOBRE
LA FUNDACION LUDWIG
DE CUBA
Y EL TEATRO
DE INVESTIGACION**
(NOTICIA Y ACLARACION NECESARIA)

Fernando Sáez Carvajal

Desde su inauguración oficial en enero de 1995, la Fundación Ludwig de Cuba, entidad autónoma, no gubernamental y sin ánimo de lucro, ha dedicado su labor a la protección de la obra investigativa de los plásticos cubanos. Por la inserción del teatro en su programa de acción está signada, de manera análoga, por las mismas premisas.

En marzo de 1998 la Fundación emprendió su quehacer de forma sistemática, vinculado al ámbito del teatro. Fue el Primer Encuentro Nacional de Procesos de Investigación Teatral, el trabajo inicial abarcador en este sentido. El evento tuvo lugar en la ciudad de Cienfuegos en coauspicio con el Teatro Terry. Durante cinco días, ocho grupos teatrales presentaron diez espectáculos. Cada uno fue debatido. Los directores asistentes impartieron, además, talleres sobre distintos temas: improvisación, entrenamiento físico, montaje.

Los colectivos convocados se caracterizan por indagar en la naturaleza misma de los lenguajes que conforman la representación. No obstante, los resultados artísticos son diversos porque las agrupaciones siguen caminos diferenciados; el énfasis en cada caso particular privilegia determinados aspectos del hecho teatral utilizando, también, estímulos distintos: las condiciones sicofísicas



Fundación Ludwig de Cuba

de los actores, las posibilidades rituales de algunas manifestaciones de la tradición cultural cubana, la aproximación alegórica a la realidad mediante el montaje de textos clásicos, el empleo de recursos del teatro vernáculo con la intención de establecer una comunicación inmediata con el público, la preocupación por encontrar la referencialidad que permita niveles de lecturas problematizadores en un aquí y un ahora determinados. Allí estuvieron Argos Teatro, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro a Cuestas, Teatro D'Dos, El Puente, El Ciervo Encantado, Boris Villar y Espacio Interior.

Por otra parte, se han sistematizado las presentaciones de grupos teatrales en la propia sede de la institución. Estos encuentros se caracterizan por el debate, suscitado a partir de propuestas concretas de los invitados —videos, escenas representadas o escritos teóricos, adentrarse y comprender las poéticas precisas de los procesos artísticos mostrados. Otro propósito sustantivo es estimular el desarrollo de una conciencia crítica, con la certeza de la necesidad de un equilibrio justo entre teoría y práctica, para la evolución orgánica de toda aventura creativa.

Un programa de becas favorece a creadores e investigadores. Puntualmente se organizan conferencias y exposición de materiales interesantes.

Entre los proyectos significativos convocados por la Fundación se puede mencionar "Utopías provisionales", que aglutinó a artistas plásticos, teatristas y realizadores de videos de autor, y se celebró en el mes de mayo de 1998 en la ciudad de Aachen, Alemania. Indicó el nivel de desarrollo de figuras individuales relacionadas con la institución a lo largo de estos años; el conjunto recreó una imagen de nuestra sensibilidad artística contemporánea. En este contexto hubo dos espectáculos teatrales. Teatro Argos representó **La triada**, dirigida por Carlos Celdrán, inspirada en **La Orestíada**, de Esquilo, y **Las moscas**, de Sartre. La obra reflexiona sobre el exilio temporal y los complejos vínculos que se establecen con el lugar al que inexorablemente se pertenece. **María Magdalena** fue llevada a escena por Boris Villar y contó con la actuación de Maribel Barrios. Este espectáculo autobiográfico tiene como matriz el cuento homónimo de Marguerite Yourcenar y como centro de especulación la defensa de la posibilidad de amar. Asimismo, el propio Boris Villar realizó el montaje de **Días felices**, de Samuel Beckett, con el grupo alemán Teatro K. La muestra de las artes escénicas quedó completada con la presencia de Danza Abierta, dirigida por Marianela Boán, con la coreografía **El pez de la torre nada en el asfalto**. Por primera vez, un proyecto gestado por la Fundación que incluía al teatro y la danza, se confrontaba en el plano internacional. De manera excepcional, nuestra propia sede ha servido de espacio de presentación a prestigiosas personalidades artísticas. La actuación y el taller impartido por el bailarín indú Astad Deboo es el ejemplo más reciente. En el año próximo seguiremos sistematizando las acciones concebidas y generando nuevos proyectos. Concretar la publicación periódica de cuadernos dedicados a la crítica teatral, es uno de ellos. También se organizan para comienzos de este año una serie de talleres a cargo de jóvenes directores cubanos; entre los destinatarios contaremos con estudiantes escandinavos de artes dramáticas. Paralelamente tendrá lugar una muestra teatral.

En números sucesivos de esta misma revista nos iremos adentrando en asuntos particulares de nuestra labor.

EN tablas



UNA TARDE PARA BRECHT

Con la presencia de Vicente Revuelta, Luis Suardíaz, Gerardo Fullea León y Amado del Pino, entre otros creadores, se lanzó el número 1/98 de tablas -dedicado a homenajear el centenario del natalicio de Bertolt Brecht- en la redacción de la revista, sita en San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia. En el encuentro se desarrolló una mesa redonda conducida por Amado del Pino, en la cual se abordó el tema de la llegada, permanencia y pertenencia del dramaturgo alemán en el quehacer teatral cubano.

Por su parte, Vicente Revuelta habló de sus primeros acercamientos a Brecht y de su trabajo de actuación y dirección en obras como Galileo Galilei, Madre Coraje y El alma buena de Se-Chuán. Mientras, Luis Suardíaz dedicó su intervención a recordar las primeras publicaciones del creador del Berliner Ensemble y de su necesario rescate para la cultura universal.

En tanto, Gerardo Fullea comentó el emparentamiento entre Brecht y Federico García Lorca, de quienes dijo: "eran hombres cultos, con gran sentido popular". También se refirió a las influencias que ejerció el alemán sobre Carlos Felipe y otras generaciones de cubanos.

Las voces jóvenes, representadas por Carlos Celdrán, director de Argos Teatro, y Norge Espinosa, quien publicó en ese número un bloque de entrevistas a actores que trabajaron en obras de Brecht, dedicaron su discurso a comentar la importancia del autor de Baal y La panadería para los jóvenes teatristas del país.

En este singular encuentro se pudo evidenciar la significación de las representaciones de Brecht que se han hecho en la escena cubana y cómo hoy se suscitan nuevos intereses en la obra del que, sin dudas, fue uno de los más grandes dramaturgos de este siglo.



HEMEROTECA

La *Revista tablas* brinda servicio especial de Hemeroteca a los lectores. Contamos con una excelente colección de las publicaciones periódicas más importantes. Es nuestro placer ponerlas al alcance de todos los interesados en lo que a Arte Escénico se refiere. De Estados Unidos, España, México, Argentina, Francia, Finlandia, Brasil, Chile, y otros países, recibimos materiales para investigadores, creadores y estudiantes que busquen información al más alto nivel teórico.

ADE Teatro, NTQ, Máscara, Primer Acto, Escena, Espacio, Teatro XXI, Tramoya, Repertorio y Gestos, son algunas de las principales revistas que ponemos a su disposición y también de un grupo de obras de teatro de importantes dramaturgos contemporáneos.

Además de este servicio y, conociendo la dificultad que tienen algunas agrupaciones teatrales que trabajan para niños de encontrar textos, artículos teóricos y talleres, la revista incluye todo el material del que dispone -anuarios, críticas y obras premiadas en festivales internacionales- para que este arte se enriquezca.

Guilarte

EN LA COMUNIDAD

El Espacio Chekeré cumplió su tercer aniversario. Angel Guilarte, su creador y conductor, también celebró sus veintiún años de trabajo como actor y titiritero. Por dos meses la sede fue mudada hacia El Palenquito, en la Biblioteca Nacional, pero el 12 de septiembre la esquina de J y 21 volvió a ser una fiesta para los niños del barrio. Con la hermosa intención de llevar a los más pequeños toda suerte de cuentos, historias, juegos y talleres, Angel Guilarte comenzó a diseñar un espacio para trabajar con la comunidad vecina. Surgió así Chekeré, un patio de sueños donde, en un abrir y cerrar de ojos, telones con parches (que te invitan más que a mirar a husmear) invaden la vista y convierten en realidad un laberinto de palabras, colores y muñecos. Con esta "revista teatral", Tropa Trapo y sus invitados (Leo y los niños, Kele Kele, el payaso Patilucho, La Balanza, Seve Traqueteo y Regina Rossie) saludaron el 6to Congreso de la UNEAC que se celebró en el mes de noviembre.

CONVOCATORIA / TEATRO CIMARRÓN

BASES DEL PREMIO DE DRAMATURGIA GUSTAVO SANCHEZ GALARRAGA 1999

- Concurrarán obras de teatro de calle o textos espectaculares para espacios comunitarios que aborden o rescaten costumbres, peculiaridades y tradiciones culturales de comunidades iberoamericanas y del Caribe.
- Los originales (en castellano y por triplicado) incluirán en la primera página el nombre y apellidos del dramaturgo, nacionalidad, dirección, teléfono, centro de trabajo o estudios y un breve curriculum artístico-literario.
- No se aceptarán obras de más de un acto de duración o que hayan sido representadas y/o editadas.
- El jurado estará conformado por prestigiosas figuras de las artes escénicas vinculadas al teatro de calle o comunitario.
- El premio consistirá en la representación de la obra por el grupo Teatro Cimarrón; su correspondiente pago de derecho de autor y diploma acreditativo.
- El plazo de admisión cierra el 27 de marzo de 1999, Día Internacional del Teatro. Las obras se recepcionarán en el Centro Cultural Edison, en la Calzada del Cerro y Zaragoza, Cerro, Ciudad de La Habana, Cuba, o pueden dirigirse, por correo certificado, al Apartado Postal 9071, Habana 9, Cuba, C.P. 10900.
- Los resultados del concurso se darán a conocer en el mes de mayo de 1999 durante las festividades por el 41o aniversario de la fundación de la barriada del Cerro.
- El estreno de la obra premiada se efectuará en el mes de noviembre de 1999, con motivo del 65 aniversario del fallecimiento del excelso poeta y dramaturgo Gustavo Sánchez Galarraga y de la Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de Iberoamérica, en Ciudad de La Habana.
- Los autores podrán recoger sus obras hasta el 31 de diciembre de 1999.

PREMIOS CARICATO

9na Edición

El Jurado del Concurso Nacional de Teatro para Niños compuesto por Pedro Valdés Piña, Sara Millares y Waldo González premió en las siguientes categorías.

Actuación Femenina sin muñeco

Premio **DESIERTO**

Menciones

Dayana Guevara. **Grupo Teatro de la Villa**
Virginia y los orishas

Laly Chávez. **Grupo Hilos Mágicos**
María Moñitos
Aquí está el circo

Actuación Masculina sin muñecos

Premio

José Alexander Paján. **Grupo El Taller**
Entre dos o Historia de chicos enamorados

Actuación Femenina con muñecos

Premio Ex-Aequo

María Elena Tomás. **Grupo Teatro de la Villa**
La lechuza y el monte

Marisela Padrón. **Teatro Cimarrón**
Espantajo y los pájaros

Mención

María Caridad Morales. **Grupo Caleidoscopio**
La caperucita roja

Mención Especial

Ramona Roque. **Teatro Cimarrón**
Espantajo y los pájaros

Actuación Masculina con muñecos

Premio

José Luis Quintero. **Grupo Géminis**
Por ballonetitas de sueño

Premio de Música **DESIERTO**

Dirección Artística

Premio Ex-Aequo

Pablo Izquierdo. **Teatro Cimarrón**
Espantajo y los pájaros

Rubén Darío Salazar & Zenén Galero
Grupo Teatro de Las Estaciones

La niña que nega la albahaca y el príncipe preguntón

Mención

Allán Alfonso. **Guñol de Santa Clara**
El porrón maravilloso

José Rodríguez Pantoja
Grupo La Carreta de los Pantoja

El crucero de los sueños



B U E N D Í A E N E L G L O B O

Las presentaciones de **Otra tempestad**, del grupo Buendía, en el Shakespeare's Globe Theatre, ha sido el evento de la década. Después de haberse restaurado el teatro en el que William Shakespeare ofreciera para el público inglés obras como **Hamlet**, **Macbeth**, **La tempestad**, el Buendía es la primera agrupación teatral extranjera que actúa. La maravillosa puesta en escena que corre a cargo de la maestra y directora del grupo, Flora Lauten, es una fantástica sincretización que pone a confrontar a los personajes shakespereanos y los dioses y mitos religiosos afrocubanos. Apoyados en un excelente diseño sonoro en vivo, este colectivo corrobora su intención de experimentar en el teatro musical.

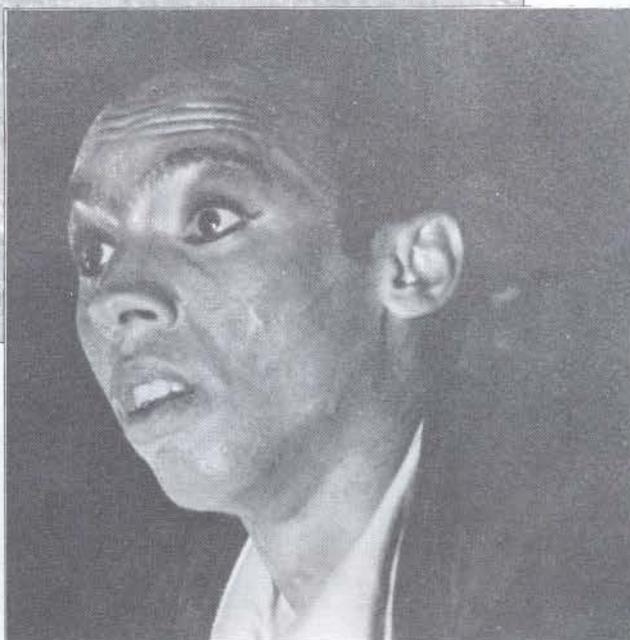
La importancia de que en la temporada de julio en el Globe Theatre haya participado un grupo cubano, tal vez no se perciba, pero como dirían los maestros: "en una gota de agua están las propiedades del mar".

Vier Nächte für Lorca

Flamenco, Lyrik & Fiesta



27. bis 30. August 1



LORCA
EN ALEMANIA

En el patio interior del Projekttheater de la calle Louisen, en Dresden, Alemania, el actor cubano Rey Montesinos y el alemán Stefan Ebelin protagonizaron un sentido homenaje al poeta español Federico García Lorca. Con el título "Estas serán las noches del señor Lorca", el ocasional encuentro de estos creadores logró emocionar y trasladar al público alemán a un fantástico paseo por las entroncadas calles que conducen al alma del genial poeta.

Recreando este "paseo" con versos, citas de cartas y pasajes autobiográficos que iban desde la visita del poeta a Nueva York, hasta su viaje a Cuba, los actores revivieron, por una hora, la memoria de aquel que escribiera *El romancero gitano*, *Un poeta en Nueva York* y obras de teatro que hoy conforman el repertorio de las agrupaciones teatrales más importantes de Cuba y del mundo de habla hispana.

Es interesante y curioso que encuentros como éste se produzcan. Esperamos que en lo sucesivo se repitan y que el idioma vuelva a ser burlado por las imágenes que siempre son el aderezo fundamental de la comunicación.

ARCOS TEATRO

Utopías Provisionales, evento que sesionó del 17 de mayo al 26 de julio de 1998 en la ciudad de Aachen, Alemania, albergó a artistas de la plástica, a realizadores de video y teatristas, acontecimiento que se convirtió en una verdadera confrontación experimental por jóvenes creadores cubanos. Dentro de esta muestra, loable en todo su sentido, se presentó el grupo Argos Teatro con su espectáculo **La tríada**, dirigido por el joven y talentoso director Carlos Celdrán.

De ella diría Santiago García, director de La Candelaria: "Es una pieza de abundantes ideas, de reflexión y profundidad. Resulta un trabajo instructivo dentro del teatro cubano."

Este espectáculo, dinamitado de imágenes y lecturas aéreas y subterráneas, dialogó con el público alemán a través de ese espejo inaudible de la imaginación.

Carlos Celdrán, quien fuera el director de puestas (tan importantes para esta década) como **Roberto Zuco, Safo** y (en amonioso binomio con Flora Lauten) **La cándida Eréndira**, recientemente presentó **Baal**, de Bertolt Brecht, y prepara su próximo estreno -también del dramaturgo alemán-: **El alma buena de Se-Chuán**.



TITERES QUE VIAJAN POR ESPAÑA



TEATRO PALPITO

Tras un rotundo éxito en el patio, la obra **Sácame del apuro**, de Norge Espinosa, ingeniosamente llevada a escena por el binomio Ariel Bouza y Julio César Ramírez, se presentó con igual triunfo en ciudades españolas.



El grupo de teatro Pálpito, que tiene una amplia experiencia en el campo del teatro para niños con obras como **Pinocho**, **El cochero azul**, **Historia para contar**, entre otras, hizo gala de histrionismo en los cuerpos de sus dos actores: Celeste Mendoza y Ariel Bouza.

Del 21 de julio al 6 de octubre se presentaron en cuatro ocasiones, tres en Barcelona y una en el Iré Cubano.

DE MÉXICO A LA ARGENTINA



Invitado por el Instituto Michoacano de Cultura, el titiritero Armando Morales impartió un taller —del 2 de abril al 31 de julio— sobre "Historia del títere: diseño, realización y puesta en escena" al grupo La Mueca. Como colofón, Morales dirigió la pieza **Ubú Rey**, de Alfred Jarry, puesta en escena que clausuró el XI Festival de Teatro de Títeres, extensión Morelia. "En el mismo, nuestro titiritero representó **La república del caballo muerto**, de Roberto Espina —dando ejemplo de la línea más fecunda de un movimiento titiritero mundial que, como en otras partes, prescinde de la parafernalia, de la fastuosidad..."¹ Teatro Trittbrettl, de Austria; Teatro Taller 313, de Bulgaria; Krokodil Theater, de Alemania; Compañía de Jordi Beltrán, de España, y el Teatro Estatal de Maribor, de Eslovenia, compartieron los llenos del Teatro Ocampo. En el marco del XI Festival se dio a conocer el libro de Morales **El títere: el superactor**, editado por La Mueca.

Otras presentaciones de nuestro titiritero cubrieron la programación del II Festival de Títeres de Irapuato, junto a compañías del país azteca. Mireya Cueto, leyenda viva del teatro en México, clausuró las jornadas con la obra **Nahui-Ollin**.

De México, el miembro del Teatro Nacional de Guiñol pasó a la Argentina invitado muy especialmente al VI Festival Latinoamericano de Teatro y Títeres para Niños Argentina'98 —único en el país con carácter profesional e itinerante—, con el auspicio del Instituto Nacional de Teatro y organizado por la Fundación Sur y el Instituto Latinoamericano del Títere; el Festival se extendió, entre los días 10 al 30 de agosto, por las

provincias de Misiones, Formosa, Corrientes, Córdoba, Santa Fe, Buenos Aires y la capital federal, entre otras.

Propuestas escénicas de La Serpiente Emplumada, de El Salvador; La Espada de Madera, de Ecuador; Teatro Tempo, de Venezuela; Tiritipitis, de México, recibieron la aprobación de los espectadores. Armando Morales, como homenaje al "maestro de titiriteros Javier Villafañe", presentó un programa con **El panadero y el diablo** y **Chimpete Chámpata**, clásicos en el repertorio del maese cubano.

¹ Demetrio Olivo. *Las ruinas que levantamos dentro*. "La voz de Michoacán." Morelia, Michoacán, 31 de julio de 1998.



Cumpliendo su primera gira internacional, el grupo matancero Teatro de Las Estaciones presenta en España su espectáculo **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, estrenado en 1996 y dirigido por Zenén Calero y Rubén Darío Salazar. Este unipersonal con títeres, basado en un texto de Federico García Lorca, ha sido merecedor del Premio Villanueva 1996 y Premio Segismundo de Actuación y Puesta en Escena 1997. Su presencia en España es un maravilloso tributo a la imagen del poeta granadino en el centenario de su nacimiento.

Otra obra invitada es **El guiñol de los Matamoros (Postales de antaño)**, último estreno de esta agrupación (1998). En ella actúan Fara Madrigal, Arneldy Cejas y Rubén Darío Salazar, quien es también el director de la puesta. Estampas musicales para actores y títeres, cuenta la historia de dos titiriteros de la Cuba de 1930, que intentan conquistar La Habana con su arte. En el V Festival de Pequeño Formato de Santa Clara 1998, la misma obtuvo el Premio a la Mejor Actuación Femenina y a la Mejor Puesta en Escena.

La mayoría de los festivales internacionales o nacionales que tienen lugar en España se concentran en dos épocas concretas: de abril a junio y de noviembre a diciembre. En este tiempo de otoño-invierno Teatro de Las Estaciones está invitado a tomar parte en:

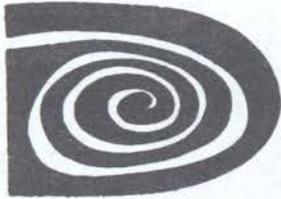
- Festival de Teatro de Huesca
- Festival de Títeres de Bilbao
- Festival Internacional de Títeres de Tolosa
- Festival Internacional de Títeres de Alicante
- Festival de Títeres de Gijón
- Festival de Títeres de Málaga

Esta gira que se extenderá hasta el mes de enero es patrocinada por el Teatro Arbolé, de Zaragoza, grupo muy conocido en Cuba por sus varias visitas y la constante promoción que hace de nuestros titiriteros en la península ibérica. Otros años han invitado al Teatro Nacional de Guiñol, Okantomí, Papalote, y personalidades como Freddy Artilles y René Fernández.

El codirector fundador y diseñador general del Teatro de Las Estaciones, Zenén Calero, realizará en este período el diseño de un nuevo trabajo de Arbolé y las ilustraciones para uno de los Titirilibros (nombre de la colección de textos dramáticos para títeres que edita esta agrupación).

X

Aniversario de Danza Espiral



Se funda en 1988 en la ciudad de Matanzas. Su trabajo artístico se caracteriza por el desarrollo de la danza contemporánea, con una marcada tendencia a la danza-teatro, conjugando de manera orgánica diferentes técnicas: danza moderna, folklórica, expresión corporal, ballet clásico y, experimentalmente, la danza de carácter, con una carga de humorismo crítico y la incorporación al hecho danzario de las manifestaciones actuales de nuestra idiosincrasia; de ahí el sello de esta compañía.

Meritorio resulta el trabajo que desarrolla Espiral en la formación de las nuevas generaciones de bailarines, a través de la realización de los Talleres de Danza Infantil y Juvenil, en los que se encuentran cientos de niños y jóvenes con conocimientos o no de esta manifestación artística y cuyos resultados para el movimiento danzario en la provincia han sido muy favorables. Igualmente se destaca el trabajo interinstitucional

que realizan con las agrupaciones danzarias de los Centros Universitarios y la Escuela Vocacional de Artes "Alfonso Pérez Isaac" en la provincia, en materia de asesoría y entrenamientos. Han participado en eventos y festivales nacionales y extranjeros obteniendo premios y reconocimientos que avalan la calidad artística de esta agrupación, entre los que se destacan el Concurso Danza en Video, el Festival del Monólogo y Espectáculos Unipersonales, el Festival de Chants et Danses de la Caribe y el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

Su directora, Liliam María Padrón Chávez, graduada de nivel superior como profesora de Danza y Coreografía en el Instituto Estatal de Cultura de Leningrado, es también bailarina, coreógrafa y régisseur.

El arte de diseñar muñecos ha acompañado a *José Luis Quintero* desde sus inicios en el mundo teatral. Algo que indudablemente le concede un sello especial a sus producciones, es la magia con la que elabora los retablos y la gracia con que asoman sus muñecos. Tal vez para muchos la mayor virtud de este creador consista precisamente en esta importante tarea que a otros se les hace sumamente difícil: el arte de diseñar muñecos.

Quintero llega al diseño luego de un aprendizaje en diferentes escuelas y gracias a la práctica adquirida en agrupaciones como Teatro Papalote o Hilos Mágicos. Ante la interrogante sobre qué le acomoda más, si la dirección (actividad que también realiza) o el diseño, responde sobre lo valioso que ha sido y lo que representa esta disciplina para él. Todas sus obras han contado con un trabajo previo que consiste en un riguroso estudio en torno al texto y la psicología de los muñecos a diseñar. El escenario ambulante con que trabaja es flexible, y de cada espacio, en ocasiones inimaginables, asoma uno de sus personajes.

Para este creador que ha bebido de los conocimientos de otros diseñadores, por los que no ha dejado de sentir admiración, lo más importante es la proporción entre los elementos escénicos y su vinculación con la fábula.

Actualmente José Luis Quintero es director de su propio proyecto teatral Géminis y, además, actor. Es miembro de la UNEAC, ejecutivo nacional de la UNIMA y un incansable promotor del teatro que se realiza para los más pequeños en San Miguel del Padrón.

Tal vez el propósito más ambicioso de Quintero sea ubicar en un vagón de ferrocarril una sala teatral en el municipio donde trabaja. Ojalá que ese diseño lo pueda lograr con la ayuda de todos y que sea ese anhelo su insula hacia la arbolada.

A partir del No. 1/1999 este espacio estará dedicado a reseñar lo acontecido en el mundo de las artes escénicas durante el trimestre en curso.

EVENTOS ESPECIALES / FESTIVALES / TALLERES / MESAS REDONDAS /
LANZAMIENTOS DE PUBLICACIONES / OTROS

¡CONTACTENOS!

tablas

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja.

Teléfono: 62 8760 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

**III CONCURSO NACIONAL
DE COREOGRAFIA E INTERPRETACION
DANZAN-DOS**

Con sede en el Teatro Sauto, se celebrará en la ciudad de Matanzas, del 26 al 29 de noviembre de este año, la tercera edición del Concurso Nacional de Coreografía e Interpretación Danzan-Dos. Este es un evento nacional con carácter competitivo que sesiona cada dos años. Es único en su tipo en el país puesto que los intérpretes participan en calidad de dúos. El mismo convoca a bailarines y coreógrafos que desarrollan la danza en los más diversos estilos y tendencias, y constituye una forma de promoción de esta manifestación artística pues destaca la vigencia del movimiento danzario cubano actual.

ORGANIZADORES
Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Matanzas
Teatro Sauto
Danza Espiral
ARTEX.S.A.

Objetivos:

- Hacer coincidir por varios días a bailarines y coreógrafos de diferentes grupos y tendencias danzarias contemporáneas.
- Intercambios de experiencias sobre la danza.
- Estimular la creación en los jóvenes bailarines y coreógrafos.
- Promover el interés del público hacia la danza.
- Impartir conferencias y clases magistrales.

Compañías a participar en esta tercera edición del evento

(Confirmadas hasta la fecha)

DANZA LIBRE / DANZA DEL ALMA / CODANZA / GRUPO FOLCLÓRICO DE CAMAGÜEY / DANZA DEL CARIBE / RETAZOS / EL PÚBLICO / PRODANZA / DANZA VOLUMINOSA / ALABAMA / COMPAÑÍA DE DANZA DE NARCISO MEDINA / ASÍ SOMOS / DANZA UNIDA / DANZA ESPIRAL / DUO DEL I.S.A.

S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

*You may receive our journal anywhere in the world. **tablas** is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.*

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba.
CP. 10100 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

tablas

ESPACIO EDITORIAL
 DE LA **COMUNIDAD IBEROAMERICANA**
 DE **TEATRO**



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna

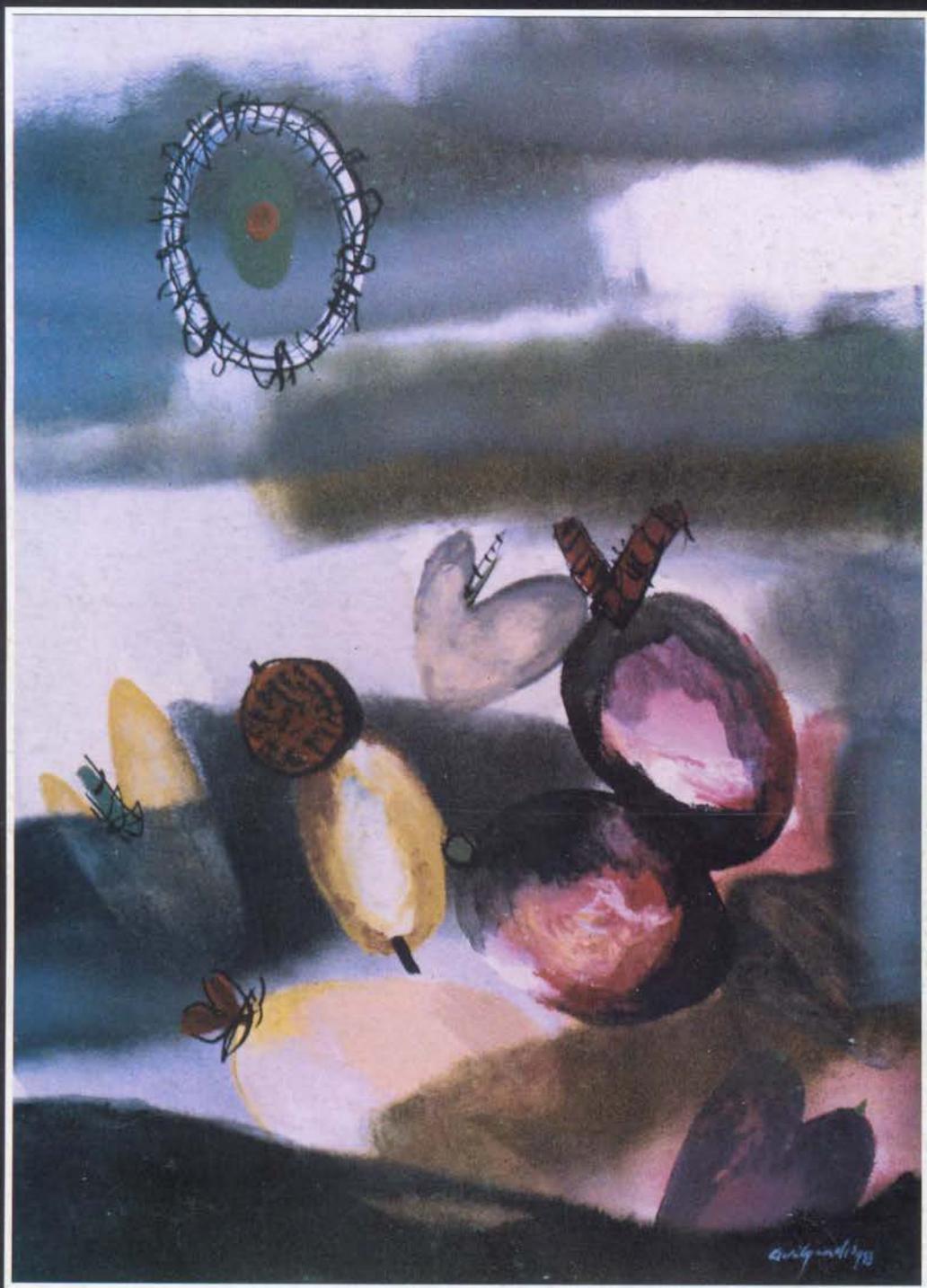
TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,

para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences





Pedro Avila

TALLER/GALERIA

Enamorados No.54, Santos Suárez, C. de La Habana, Cuba.