



tablas

La revista cubana de artes escénicas

3/03

tercera época
Vol. LXXIII
septiembre-diciembre



En portada: *El traidor y el héroe*,
Estudio Teatral de Santa Clara.
Foto: Cortesía del grupo.

Reverso de portada: *Con ropa de domingo*,
Teatro Pálpito. Foto: Magda Resik.

Contraportada: Teatro Escambray: memoria y presente.
Fotomontaje: Xavier Carvajal.

Reverso de contraportada: *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, Paolo Beneventi.

Sumario

La selva oscura

XI Festival de Teatro de La Habana

- 3 De Cuba
Alfonso Sastre
- 6 Ensueño habanero
Ian Herbert
- 8 Ian Herbert: un crítico entrevistado
Norge Espinosa Mendoza
- 12 Un Festival en La Habana
para alcanzar el teatro futuro
Jaime Gómez Triana y Rodolfo de Puzo
- 20 La escena callejera
Oswaldo Cano
- 23 ¡El yuma es revolucionario!
Vivian Martínez Tabares
- 27 De no estar tú, demasiado enorme sería el bosque
Dinorah Pérez Rementería
- 30 Cuatro preguntas a Beatriz itinerante
Marilyn Garbey
- 33 El teatro con niños: ¿una educación
para la domesticación o para la libertad?
Luvel García Leyva
- 36 *Voz en Martí*: otra experiencia
Omar Valiño
- 42 Gilda
Graziella Pogolotti

Reportes

- 55 Karenina del trópico
Rosa Ileana Boudet
- 59 Londres es un escenario
Norge Espinosa Mendoza
- 64 *Once upon a time...* un cubano llamado Finalé
Yudd Favier
- 68 Zancos y más zancos
Roberto Salas

Oficio de la crítica

- 72 Reflexiones escénicas sobre taición y heroísmo
Vivian Martínez Tabares. *Roberto Zucco*:
holocausto de un ángel caído **Habey
Hechavarría Prado**. De Cabaiguán a Madrid
Esther Suárez Durán. Nuestros días felices
Nara Mansur. Pilotes sosteniendo un muelle
Omar Valiño. Casa con puerta a la calle
Abel González Melo. La frágil memoria
del teatro **Enrique Río Prado**.
- 87 En tablilla
- 92 Desde San Ignacio 166
- 93 A la orilla de la presa
Eugenio Hernández Espinosa
- 94 Índice 2003

En primera persona

- 96 Junto al arroyo de la sierra
Ariel Bouza

Libreto 63

Con ropa de domingo
Maikel Chávez
Maikel Chávez en Pálpito
Pedro Valdés Piña
El teatro se viste de domingo
Adys González de la Rosa

Entretelones:

Teatro Escambray:
orígenes de un legado

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Teresita Hernández

Marietta Fernández Martín

Administrador

Hugo Torres Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaría

Maura Hernández

Transporte

Pedro Pablo Romero

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas. Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro. San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823. Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas, en el año 2003, aparecerá cada cuatro meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.
ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Grupos

Relampagueando se hacen entre nosotros las tradiciones. Por eso estas páginas pueden juntar ahora experiencias relativamente breves y, sin embargo, ya imprescindibles o notorias, según sea el caso, para nuestra memoria.

El Festival de Teatro de La Habana, por ejemplo, cuya recién concluida edición aquí recogemos, se apresta en su próximo encuentro a celebrar su primer cuarto de siglo. Si somos sabios después de tanto esfuerzo, en 2005 podrá constituirse en la cita que añoramos por necesaria, ahora avizorada en sus mejores destellos.

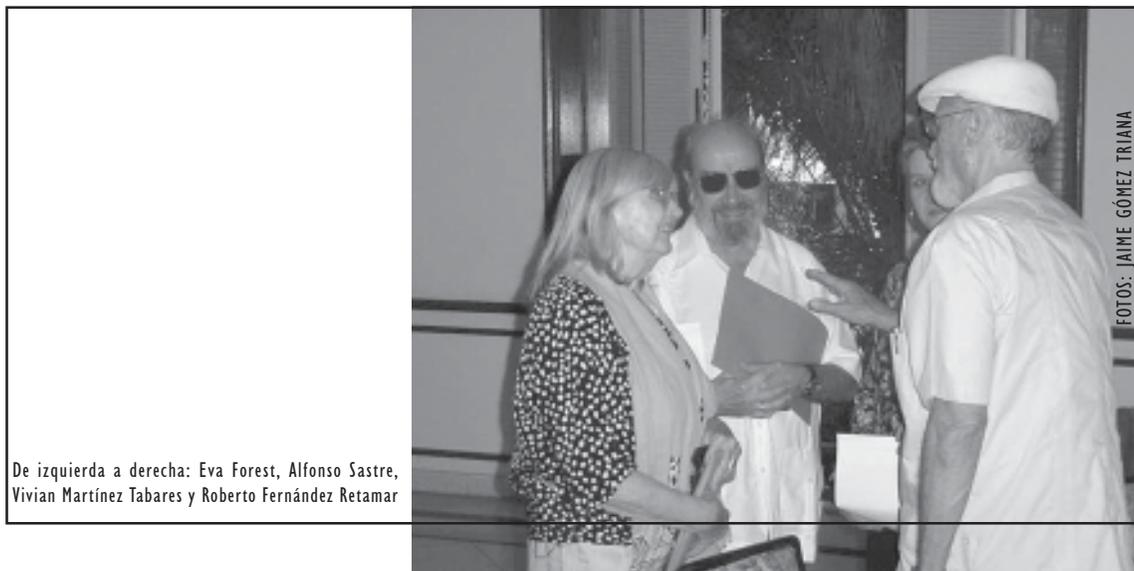
También con este número queremos participar de los treinta y cinco años de Teatro Escambray, nombre evocador de una práctica que ha diseminado más allá de sí una manera de entender la escena al servicio del vasto público cuya sed nos conmina en todas partes. Ni para ellos ni para sus seguidores la aventura termina. El teatro de grupo está en crisis en Cuba, pero no está muerto. A la sombra del Escambray discutimos su salud a diez años de fundados allí los Encuentros Teatro y Nación.

Tal vez por eso *tablas* ofrece, sin proponérselo expresamente para la ocasión, un panorama de grupos que, en sus respectivos aniversarios, confirman la sacrificada travesía del andar (en) colectivo. Y quizás por tal motivo entre los pliegos volvamos a descubrir a Martí y a las calles habaneras, a la respiración de la ciudad pequeña, a oler el campo y el tabaco. A divisar las señales de humo de la Isla.

De Cuba*

Alfonso Sastre

ME ACUERDO HOY, AL VOLVER DE CUBA, de aquella obrita de Bertolt Brecht que se titulaba —y se sigue titulando, naturalmente— *El que dice sí, el que dice no*; y me pregunto si yo pertenezco a la estirpe de los que dicen no, pues tal se podría pensar de alguien que decide abrir una sección bajo ese título: El Rincón del No. Quienes alguna vez se paren a leerlo verán que digo no a algunas realidades y circunstancias del teatro de hoy; pero también que digo sí a otras, o sea, que mis *noes* van acompañados con frecuencia de *síes* alternativos, y hasta que cada *no* encierra en sí mismo el fantasma de un *sí*, como cada *sí* la amenaza de un contundente *no*, y así más o menos siempre. ¿No se llama a eso la Dialéctica? ¿O, al menos, Duda Metódica sobre el *sí* y el *no* de las cosas, sobre el blanco y el negro de los acontecimientos? Es así: que cuando yo digo *no*, creo un ámbito de dudas en torno a la validez de mi negación, y viceversa.



De izquierda a derecha: Eva Forest, Alfonso Sastre, Vivian Martínez Tabares y Roberto Fernández Retamar

FOTOS: JAIME GÓMEZ TRIANA

* Aunque Alfonso Sastre ha escrito este texto expresamente para *tablas*, el mismo ha aparecido en la revista ARTEZ y en la sección «El Rincón del No» de la página web de Hiru.

Es el caso –al que remiten estas reflexiones– que hoy tengo unos deseos irrefrenables de decir un sí grande y elocuente; y ese sí se refiere al teatro cubano en su momento actual. ¿Pero cómo decir este sí en el rincón del no? ¡Pues diciéndolo!, si es que lo merece el acontecimiento de que se trate en la floresta grande de las negaciones que se merece el mundo en el que estamos viviendo. Y se lo merece cumplidamente el teatro cubano de hoy, y no tanto por su alta calidad, que en algunos casos también, como por el hecho *de que haya un teatro cubano de hoy*, de que el fenómeno no se haya extinguido bajo la presión a que la cultura cubana –como toda la realidad cubana– está siendo sometida ya desde la iniciación de su proceso revolucionario (años sin embargo de gloria para el teatro en Cuba), pero especialmente desde la iniciación del llamado *período especial*, que se abrió con la caída del llamado campo socialista y todo su cortejo de miserias y dificultades de toda índole.

Les decía hace unos días a mis amigos cubanos que volvía a España y a Euskal Herria con buenas noticias, y no me refería sólo a la de que el teatro cubano ha sobrevivido, sino a que lo ha hecho conservando las altas cotas de calidad antes alcanzadas, y aun mejorando sus perspectivas y sus horizontes; lo cual me reafirma en mi apuesta por la Revolución cubana en estos momentos de tantas traiciones y deslealtades, pues como todos sabemos lo primero que cae en las grandes crisis, cuando estas se producen en el capitalismo, es la actividad artística, mientras que en esta gran crisis cubana los propósitos por un arte nuevo y popular no sólo han resistido sino que se han fortalecido y han progresado, y ello es espectacularmente visible en ciudades como Santa Clara o en las provincias orientales, lo que indica que se ha reafirmado el proceso de la descentralización del arte y de la literatura en general y del teatro en particular.



Durante el discurso de aceptación del título de Doctor Honoris Causa en el Instituto Superior de Arte



Efectivamente, he regresado a Cuba al cabo de quince años, y lo he hecho con miedo de lo que pudiera encontrar allí, y vuelvo, como acabo de decir, con estas buenas noticias. «Cuba no se arrastra, Cuba vuela a pesar de todo», he dicho allí y lo repito aquí con el corazón en la mano. El marco de mi regreso a Cuba ha sido, pues, el del XI Festival de Teatro de La Habana. ¡Otro Festival entre tantos, desde luego! (¡Cuántos Festivales hay! En estas páginas se da siempre cuenta precisa y documentada de muchos de ellos, creo que de todos los que se celebran en nuestra área cultural iberoamericana, y cuyo esplendor acredita la salud de este fenómeno, a pesar de las dificultades que hay en todas partes, y no sólo en Cuba. Sobre el de La Habana he pedido a amigos cubanos que nos envíen una crónica que yo no podré hacer porque he compartido mi tiempo entre el Festival y otras actividades).

Así pues, este artículo no es más que una complacida comprobación de *la existencia del teatro cubano* en términos de notable calidad, reasegurada la máxima altura de sus compañías de Ballet y de Danza Contemporánea, y en buen camino el teatro para los niños, de actores y muñecos, en la tradición creada, en los

comienzos de la Revolución, por los hermanos Camejo, bajo la sombra benéfica de Obratzov. Que otros testigos lo cuenten, pero yo sí puedo decir que he aterrizado, al cabo de tanto tiempo, en un ambiente habitado por creaciones culturales y por una gran inquietud teatral que augura los mejores frutos para el futuro.

En relación con estos pagos ibéricos es de anotar la existencia de notables relaciones con algunos grupos y personas, y que, en el Festival, han estado presentes nombres como los de Lluís Masgrau, Adolfo Marsillach, Paloma Pedrero, Sanchis Sinisterra o yo mismo, que fui objeto de las mayores y más finas gentilezas.

Es de resaltar también que la pedagogía de las artes, que fue una preocupación desde el principio de la Revolución, se ha reactivado en escuelas del más alto nivel. ¡Y ello sí que es una apuesta por el futuro! ¿Son o no son buenas noticias?

Ensueño habanero

Ian Herbert

LA UNDÉCIMA EDICIÓN DEL FESTIVAL DE

Teatro de La Habana se produjo este año entre los días 18 y 28 de septiembre: once jornadas intensas de funciones en salas y espacios abiertos, complementadas con encuentros, conferencias y talleres. El Festival se celebra con una frecuencia bienal, bajo el propósito de mostrar una amplia variedad de la escena cubana, desde obras premiadas en distintos concursos, espectáculos dancarios y musicales, hasta el teatro callejero, amén de representaciones para niños y de títeres —estas últimas ejemplos de una fuerte tradición en la isla. Su componente internacional depende de la asistencia de las compañías que puedan pagar por sí mismas su llegada al evento.

Los cubanos aman su teatro. Desde la hermosa construcción del Gran Teatro de La Habana en el centro de la zona más antigua de la ciudad, a pequeños salones en los suburbios, todos los espacios de representación dispersos por la capital pueden esperar llenos totales para sus espectáculos. Parte de este entusiasmo puede explicarse por el hecho de que el precio de las entradas —a excepción de la ópera— es muy barato, usualmente no más que el equivalente a veinte centavos de dólar. Sin embargo, cuando se reconoce que un salario básico en Cuba no rebasa más del equivalente a diez dólares mensuales, no parece ser ya tan económico.

La calidad de los actores cubanos es digna, quizás como reflejo de que esos actores, graduados del Instituto Superior de Arte, tienen un salario garantizado. Las producciones muestran logros de distintos rangos, con cierto número de grupos estables que trabajan en sus propias sedes, mientras otros están a la búsqueda de espacios. Todos trabajan sobre la base de un proyecto, radicados en su mayoría en la propia capital —algunas áreas regionales, en cambio, pueden mostrar poco o casi ningún teatro, a pesar de los esfuerzos desempeñados a favor de la actividad cultural.

Durante seis días, pude ver algo de lo que Cuba posee dentro de su danza y su teatro, aunque no siempre lo mejor: Buendía, grupo líder de la manifestación teatral, estaba girando por Europa, y otras importantes producciones estaban programadas más allá de mi tiempo de estancia. Otra pieza fue cancelada debido al accidente que sufrió

uno de sus actores, y una première ansiosamente esperada debió ser pospuesta al no estar lista su escenografía.

Mi primera visita me llevó al Teatro Nacional de Cuba, un gran edificio teatral al estilo soviético, con distintas áreas para representaciones. Una de las preferidas por los actores, según se me dijo, era la que conocía esa noche: el Noveno Piso, al cual se llega sólo gracias a un espacioso elevador —oficiales de la seguridad del edificio, cubrid vuestros oídos— o en caso de real emergencia a través de una agotadora escalera, malamente iluminada. Allí Argos Teatro ofrecía su nueva versión de *Roberto Zucco*, la conocida pieza de Bernard Marie-Koltès, con un joven y talentoso elenco, moviéndose con facilidad a través del ingenioso set escenográfico de Alain Ortiz. La fuerte producción dirigida por Carlos Celdrán añade su propio glamour raído al mundo oscuro descrito por el autor, al vestir a muchos de los caracteres de la pieza como prostitutas y proxenetas, pero triunfa admirablemente en su afán de transportar al espectador la áspera amoralidad de esta pieza inquietante.

Luego, en la misma semana, hice otras dos visitas a este mismo espacio. La primera, para presenciar una función de dos actores portorriqueños con *Quintuples*, una obra firmada por el más reconocido dramaturgo de esa nación,



Luis Rafael Sánchez, que recrea la vida de los hermanos Morrison. Resultó una brillante muestra actoral por parte de Idalia Pérez Garay, quien representaba a tres de las hermanas; pero sospecho que hubiera sido más atractiva para mí la otra oferta que traía el grupo: la pieza española *¡Ay, Carmela!* Y la segunda visita fue para asistir a un ensayo de la más reciente pieza de Danza Contemporánea de Cuba, obra de larga duración, titulada *Compás*, destacable por su imaginativo empleo de un gran número de bailarines, quienes llenaban la escena con un torbellino de movimientos –y se interrumpían para enseñar algunos a los espectadores!

El Teatro Mella es una atractiva instalación de más de mil capacidades, con un toque de cine *art déco* en su arquitectura. Allí vi el resultado de un interesante experimento: un grupo mixto de actores, algunos no profesionales, tienen la oportunidad de desarrollar puestas en escena y presentarlas obteniendo parte de la taquilla con sus funciones. *La divina moneda*, producida por –créalo– el Centro Promotor del Humor, es una impúdica sátira sobre el poder del dólar, actuada por un elenco que viste con reminiscencias de los trajes que en la comedia del teatro griego clásico, caracterizaban las obras de este tipo, redondeados con enormes falos y vaginas –que se usan incluso como títeres en un lascivo momento en el cual se simula un coito. El contenido en general de la noche, si bien no era altamente sofisticado, conseguía mediante las habilidades de los actores en música y variedades circenses el afecto y aplauso de una entusiasta audiencia local. La otra pieza que vi en ese espacio fue de un contraste considerable, de acuerdo con la decisión de Pan Asian Repertory Theatre de convertir apropiadamente su puesta en escena de *Rashomon*, que se presenta en su sede de New York ante unos setenta espectadores, en un espectáculo abierto a las amplias magnitudes del Mella.

Pan Asian, sin embargo, pudo haberse sentido más cómoda de presentarse en la sala Llauradó, un pequeño y confortable teatro en el elegante barrio de El Vedado, donde *El zapato sucio* fue escenificado. Se trata de un ejemplo de la más nueva dramaturgia cubana, firmado por Amado del Pino. Una variante de la conocida historia del hijo pródigo, cuyo hallazgo principal descansa en las dos figuras de ensueño que traen el pasado al momento presente, como una imagen que se proyecta contra el diálogo padre-hijo, aunque la estrella indudable del espectáculo fue el gallo vivo que era pasado de mano en mano durante la representación.



Foto de familia de los críticos de nueve países presididos por Ian Herbert

Dos otras producciones cubanas fueron decididamente alternativas según sus propuestas, pero ello no las limitó como contribuciones al programa general. En un pequeño y semiabandonado cine, llamado irónicamente City Hall, lejano del circuito central del evento, pude hallar el único espacio, de cuantos recorrí, colmado sólo hasta su media capacidad. Allí, Miriam Muñoz, con su grupo radicado en la provincia de Matanzas, ofrecía *Flores de papel*, obra de Egon Wolf, resuelta como una buena puesta en escena que contaba con un magnífico diseño escenográfico de Rolando Estévez. Mientras que, en la barriada de La Villa, fui conducido a un teatro aún más pequeño pero esta vez sí repleto para conocer a un grupo del mañana, los titiriteros de Pálpito, que representaban *Con ropa de domingo* para un grupo de escolares cuyo ánimo lograban controlar: el público del mañana.

Aún más curiosa fue la representación de una lectura dramatizada dedicada a la vida y obra de José Martí, el gran escritor y luchador cubano, que llevó a cabo el Teatro Escambray. Este grupo bien establecido, reconocido por sus giras regionales, continúa una vieja tradición cubana, según la cual los trabajadores de las fábricas escuchaban lecturas mientras desempeñaban sus oficios. En la fábrica de cigarros Partagás, quedé tan atraído por esos espectadores, cien o más, hábiles en la elaboración de Romeo y Julieta y Montecristos, como por el más brillante esfuerzo del Teatro Escambray, con el cual se sustituyó esa mañana la habitual lectura de la prensa diaria.

Muchos de los espectáculos extranjeros traídos al Festival –más de una docena de países estuvo presente–, correspondían a la modalidad de teatro de calle, y varios tuvieron que enfrentarse a los efectos de las tormentas tropicales, que ocasionaron estragos en la programación del evento. Hyun-Jang vino desde Corea para sobreponerse al clima con *Chuibari*, una obra que

muestra altos valores en su empleo de las máscaras tradicionales, vestuario y acompañamiento musical, pero que tristemente pierde fuerzas al poner todo ello al servicio de una infantil sátira anticapitalista.

De vuelta a las salas pude confrontar con dos propuestas en el Café Bertolt Brecht, donde una exitosa reinterpretación de *Mahagonny* y *La ópera de los tres centavos* fue seguida de uno de los más extraños momentos de la muestra internacional. Me refiero a la compañía Apsara, que pretendía presentarse como suiza, aunque mostrando una actriz que se comunicaba con un inequívoco acento castizo cuando encarnaba *Dolores en La Mayor*, un show indiferente salvado apenas por las interpretaciones de una excelente banda local.

En un momento en el cual las relaciones de Cuba con Europa parecen ser, cuando menos, frágiles, es quizás poco sorprendente que las representaciones de ese continente en el Festival no se correspondan con la mejor calidad. La contribución de Portugal vino a manos de un joven actor que interpretaba una especie de *strip-tease* al revés, comenzando desnudo y vistiéndose luego mientras declamaba unos pocos pensamientos acerca del sentido de la vida, en una representación afortunadamente breve, que sin embargo vació hasta su mitad la sala del Museo de Bellas Artes donde se representó. En estas circunstancias es reconfortante reportar que más allá del Festival se dieron continuidad a un par de iniciativas provenientes de Inglaterra: el Royal Court Theater ha estado conduciendo un muy popular taller con escritores y actores locales, los frutos del cual podrán ser vistos en Londres durante la próxima primavera, mientras que Danzabierta, probablemente la compañía líder de la danza contemporánea cubana, se encuentra, cuando escribo estas líneas, a mitad de una gira por Gales con su aclamada y premiada pieza *Chorus Perpetuus*, de la cual vi un ensayo en La Habana.

Esta coreografía es una pieza fascinante, notable por el hecho de que sus seis talentosos bailarines también cantan *a capella* durante toda la representación. El grupo, compuesto por tres hombres y tres mujeres, permanece durante la mayor parte de la hora de duración del espectáculo atados por sus muñecas los unos a los otros, y sus maniobras para liberarse producen no sólo algunos momentos verdaderamente creativos sino también una de las pocas, y de fuertes comentarios velados, piezas de contenido político que vi en esta semana rebosante de teatro.

Traducción del inglés: Norge Espinosa Mendoza

Norge Espinosa Mendoza

Ian Herbert: un crítico entrevistado

LA PRESENCIA DEL SEÑOR IAN

Herbert en esta XI edición del Festival de Teatro de La Habana, ha despertado crecientes expectativas. Y no porque se trate de un renombrado director, o de un actor famoso, sino porque este hombre de alta estatura y correctas maneras inglesas, es el presidente de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, una institución fundada en 1956 para fomentar el diálogo entre quienes, a lo largo y ancho del orbe, recogen desde sus personales puntos de vista cuanto acontece en los escenarios del mundo. Herbert, editor de Theatre Record, era una personalidad esperada ansiosamente en Cuba, donde la AICT, desde 1994, posee una filial presidida por la doctora Graziella Pogolotti, junto a la cual labora como secretaria Vivian Martínez Tabares. Por fin, en la mañana del lunes 23 de septiembre, la terraza de la Fundación Ludwig de Cuba quedó abierta como espacio donde pudimos dialogar con él, críticos, directores, diseñadores, asesores y especialistas del medio.

En el encuentro de la mañana, Herbert habló de su trayectoria personal hacia la crítica, confesándose un hombre de teatro «accidental», ya que sus inicios parecieran dirigirlo hacia otros medios y no precisamente hacia las artes escénicas. De su experiencia como editor de Theatre Record dio fe, presentando algunos ejemplares de la revista en la cual, quincenalmente, se recogen los comentarios que aparecen en la prensa inglesa sobre los montajes estrenados durante ese período de tiempo. Un medio sencillo, pero eficaz y seguro, de conservar la frágil memoria del teatro, en las palabras y argumentos de quienes se confunden con el espectador común para testimoniar algo que desaparece, cada noche, entre aplausos y polémicas.



El buen humor de Herbert también se hizo notorio cuando se refirió al sentir de sus colegas y sus relaciones con otras zonas del medio teatral. Su labor como presidente de la AICT le permitió tocar aspectos de valiosa información ante nosotros, y al mismo tiempo, ampliar las futuras posibilidades de intercambio con las oportunidades que ofrece su institución.

En las horas de la tarde, ya en un encuentro más ceñido, Herbert compartió con sus colegas cubanos y extranjeros, a partir de las referencias de cada cual. La formación de un crítico teatral fue un aspecto analizado desde muy diversas posiciones, desde las de quienes han llegado al desempeño de este oficio gracias a una formación humanística pero no especializada en las artes escénicas, hasta los que sí han atravesado un campo de estudios que alcanzan la semiótica teatral y el conocimiento interno de los elementos teatrales (diseño, actuación, dramaturgia, etc.) Las voces que se enfrentaron en un ánimo de respetuosa polémica demostraron que un crítico puede formarse de mil modos, y que

en verdad lo importante es que la persona que se entregue a esta labor posea, amén de un talento y una pasión indudables por este arte, una capacidad de análisis que le permita hurgar en cada suceso artístico, y no meramente juzgar o participar desde una desangelada vocación teatral. Asimismo, la labor específica de los críticos cubanos volvió a ser replanteada desde el deseo de recuperar espacios que han ido desaprovechándose, a fin de articular un diálogo veraz entre creadores y estudiosos, desde actitudes que eviten los extremos de la hipersensibilidad, el desdén chato o la autocomplacencia. Ojalá los Talleres Itinerantes de la Crítica, animados por la propia Vivian Martínez Tabares, Omar Valiño, Eberto García Abreu, Osvaldo Cano, Roberto Gacio y otros colegas siempre inquietos, respondan con nuevas convocatorias a este diálogo de un lunes en el cual tuvimos como razón y pretexto la visita de Ian Herbert.

Ian, en su intervención usted se definía a sí mismo como «un crítico por accidente». Sin embargo, nunca ha negado que llegó al medio arrastrado por una pasión hacia el teatro que, de algún modo, lo condujo firmemente a este oficio. Me gustaría conocer cómo esa pasión llegó a convertirlo en lo que es usted actualmente.

*Sí, es cierto que siempre tuve esa pasión por el teatro. Desde que era un adolescente producía obras en festivales amateurs y cosas por el estilo, y cuando estudiaba en la universidad no dejé de hacer lo mismo, con lo cual acumulé una considerable experiencia dentro de esa clase de teatro. Mi pasión todavía es la misma y se mantiene viva gracias a esos recuerdos. Cuando yo era un estudiante universitario muchos de mis condiscípulos eran personas que luego se convertirían en grandes figuras del teatro británico, hablo de nombres como Derek Jacobi o Ian McKellen. Pero nunca pude alcanzar mis ambiciones de hacerme un gran actor, tuve que dejar esos deseos rápidamente, y por otras razones tuve que encontrar otro lugar dentro del teatro por distinta vía. Esa vía fue la del editor, cuando me convertí en editor de libros, muy distintos libros, entre ellos algunos sobre teatro. El más afortunado de ellos fue un *Who's who* del teatro británico, y gracias a él empecé a conseguir relaciones y encargos como crítico, yendo al teatro todo el tiempo: algo que sigo disfrutando. Habiendo sido capaz de ver cerca de veinte años de teatro inglés y extranjero hasta ahora, he conseguido que si no se me paga por ello demasiado, sí me he hecho una vida a partir de ello, y ese gozo inicial aún es parte de mi vida.*

Pasión, gozo, disfrute, son elementos importantísimos cuando se habla y se enfrenta un suceso teatral. Pero el oficio del crítico, amén de todo eso, también posee un componente de responsabilidad hacia la opinión que distingue exactamente esa labor del mero goce. Para algunos críticos, esa responsabilidad es sinónimo de un cierto poder; el poder de guiar o no al espectador hacia uno u otro espectáculo. ¿Qué cree usted de esa responsabilidad, de ese concepto del poder, de esa clase de crítico?

Es cierto que existe esa clase de crítico que cree poseer una forma de poder, y pueden incluso ser personas poderosas. Lo que no sé es si son verdaderamente personas útiles. Hay una cierta tendencia ahora mismo en mi país, que parece venir de New York, según la cual un crítico se empecina en destruir una producción. Pero afortunadamente tenemos los suficientes críticos como para que un espectáculo no se venga abajo porque alguien habló negativamente, otras personas escribirán y quizás tengan una opinión distinta. Es algo que puede encontrarse en las ediciones de *Theatre Record*, y por ello la revista que edito resulta tan provechosa. Si un espectáculo resulta elogiado casi unánimemente, es algo que aparece ahí, y ya da un estado de opinión. Pero si un espectáculo que me interesa recibe una crítica generalmente negativa, también puedo verlo y decir: Un momento, yo pienso algo distinto, y escribirlo. Es algo que pasa frecuentemente. Yo no creo que un crítico sea en verdad poderoso, creo que mi labor es la de ofrecer un balance, un criterio equilibrado de tiempo en tiempo, pero también sé que resulta iluso esperar que millones de personas crean lo que sólo yo digo sobre un montaje.

Tal vez por eso me guste tanto su definición del crítico como un simple espectador, aunque bien informado, como dijo en su intervención. ¿Podría argumentarme más el porqué de esa clasificación que repite con frecuencia, y decirme si ha logrado mantenerla en alto con éxito después de tanto tiempo entre actores, dramaturgos, directores y el propio público?

Sí, es una definición a la que he llegado no sólo dialogando con actores, directores o viendo sus puestas, sino básicamente sentado junto a los participantes de los Seminarios de Crítica que organiza la AICT anualmente. Teniendo el privilegio de estar con ellos he podido intercambiar buenas y fuertes opiniones sobre el oficio, y aun cuando sean opiniones que parezcan diferentes y contradictorias, he encontrado que son siempre saludables y sinceras, en tanto son las respuestas de esas individualidades, de esos críticos en particular. Y no creo que pueda decir

con absolutismo: esta es la manera en que debe ser esto o aquello; prefiero creer en quien dice: esta es una manera válida de hacer y opinar para esta persona en específico, para esta clase de audiencia, y así respetar el derecho de cada cual a expresarse. Algo que me parece importante es el hecho de reconocer que aun cuando algo pueda ser muy malo sobre la escena, eso es el resultado de meses, quizás años de trabajo y esfuerzo, y debe ser analizado desde el respeto a todo ese tiempo empleado en la elaboración de un resultado; algo que no puede resolverse con una frase frívola o superficial. Para eso, hace falta ser un espectador bien informado.

Gracias a su desempeño como presidente de la AICT usted se ha convertido en un testigo excepcional de cuanto ocurre hoy en el teatro mundial, en ese Gran Teatro del Mundo al cual se asoma su Asociación anualmente. ¿Cree usted que hay, por encima de diferencias obvias, algunos intereses comunes que reaparezcan de manera recurrente en esos montajes que puede ver en lugares tan distantes? ¿Cree que el crítico pueda leer en esos montajes esos puntos en común, y ver en ellos un posible futuro de este arte milenario?

Mis visiones al respecto pueden ser muy contradictorias. El teatro es un arte muy variado, y pueden coincidir en un mismo sitio, como en Londres, un musical, el *revival* de un clásico, una pieza experimental o un texto contemporáneo escrito por un autor desconocido, según las cuatro o cinco noches de la semana en que vayas al teatro. Por eso no creo que haya una única línea común en la que todo eso coincida.

Lo cual es muy saludable, ¿no?

Claro. Pero preparar, cada año, el Anuario del Teatro Mundial de mi Asociación me coloca en una posición ciertamente privilegiada, desde la cual puedo observar cómo el arte teatral cambia, se modifica o no en otros países. Y en determinados países el teatro es como un medio de sobrevivencia, piensa en un lugar como El Congo, o en ciertas zonas de México. El poder del teatro de seguir ofreciendo mensajes de esperanza es algo maravilloso. Hay lugares como Colombia, que ha sido atravesada y despedazada por varias guerras, enfrentamientos militares, los asuntos en torno a la droga, donde la gente está aún haciendo teatro político en lugares muy alejados y pequeños como una forma de comunicar determinadas ideas, usando métodos como el de Augusto Boal, y eso mantendrá vivo este arte. Respecto a su futuro, creo que el teatro deberá esforzarse en concentrar la atención de las jóvenes generaciones, y de ese público joven, que vive en un mundo tan rápido y tan lleno de una tecnología que facilita muchas cosas, pero también arrebató otras. Ya hay un teatro que responde a eso, que echa mano a esa misma tecnología, que produce imágenes fantásticas en la escena porque puedes proyectarlas sin mucha complicación. Y eso también ha alterado la percepción del arte escénico. Es algo que como crítico también me fascina. Tal vez a otros colegas les suceda lo mismo, ahora o en el futuro.

Después de un día de intenso diálogo con críticos cubanos, ¿cree que han quedado abiertas nuevas posibilidades de intercambio con la AICT en nuestro país?

Es algo en lo cual tengo puestas todas mis esperanzas. Lo que más me impresionó del encuentro fue poder conversar con veinte o treinta personas que tenían opiniones a veces divergentes, pero que se expresaron siempre con coherencia y respeto hacia los demás, escuchando atentamente lo que decían los otros, algo que pude advertir incluso más allá de mi pobre español. Es el tipo de encuentro que nos hace pensar en esos criterios ajenos y quizás hasta replantearnos nuestras propias convicciones sobre algo en lo que ya habíamos pensado con anterioridad. Y ese acto de exponernos a otras posibilidades es siempre un acto de madurez, si asumimos con flexibilidad esas opiniones.



Una pregunta final. Después de tantos años acudiendo al teatro, viendo Shakespeares, Ibsens, O'Neills, O'Caseys, montajes de Peter Stein, Brook, Bleito, Wilson, y tantos otros, aplaudiendo a Oliviers, Giegulds, Scoffields o Glenda Jackson... ¿qué sigue esperando de un espectáculo teatral cuando se sienta una vez más en su luneta cada noche?

Bueno, pues voy al teatro a entretenerme. Pero *entretener* es un verbo muy interesante y amplio. No quiero decir que voy sólo a reírme, o a cantar un tema musical con el elenco, o a salir lleno de buen humor para cenar y dormir en paz. Entretenimiento puede también estar relacionado con algo que nos toque profundamente, que sacuda nuestros nervios, que nos emocione de otra manera y consiga estimular nuestro intelecto, hallando nuevas maneras de hacer preguntas muy antiguas, preguntas esenciales, sobre todo esa pregunta tan importante: ¿qué hace la gente para poder vivir? Creo que el teatro, más allá de cualquier diferencia, ha tratado de responder siempre esa pregunta tan inquietante. Y es lo que le pido a cada espectáculo que veo. Que me responda, a su manera, qué hace hoy la gente en este mundo para poder vivir.

Un Festival en La Habana para alcanzar el teatro futuro



Jaime Gómez Triana y Rodolfo de Puzo

DEDICADO A LOS ANIVERSARIOS CUARENTA Y CINCO de Teatro Estudio y cuarenta del Teatro Nacional de Guiñol, transcurrió entre el 18 y 28 de septiembre de 2003 la XI edición del Festival de Teatro de La Habana, obligado espacio de confrontación para nuestros teatristas que, con frecuencia bienal, nos permite calibrar aquí, en la capital de todos los cubanos, el teatro que hacemos, y apreciar además las diversas maneras de obrar de los grupos extranjeros que en plan solidario llegan a la Isla luego de franquear innumerables obstáculos y asumiendo ellos mismos casi la totalidad de los gastos, sin que, en compensación, reciban pago alguno más allá de la hospitalidad y «la alegría que nos caracteriza». Así, cincuenta y siete espectáculos –entre participantes e invitados– de quince países, incluyendo Cuba, pudieron ser vistos por el público que colmó las salas y los espacios al aire libre y alternativos de los tres circuitos –El Vedado, Habana Vieja y zonas periféricas de la ciudad– en los que se desarrolló el Festival, para un saldo aproximado de ciento noventa y una funciones y más de cincuenta y siete mil espectadores.

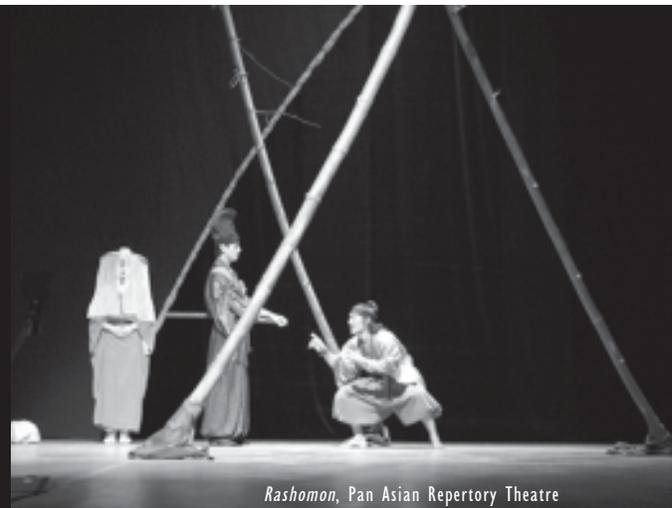
Ahora bien, más allá de fórmulas corteses y estadísticas, más allá del informe para la comisión de eventos y del cumplimiento del plan de trabajo, qué «vivencia» concreta aporta el magno evento de las artes escénicas en Cuba. Alguien ha descrito en algún sitio ese «regusto amargo» que a veces deja el Festival cuando termina; también podríamos pensar en el remordimiento del adolescente que luego del desenfreno de la autocomplacencia sexual se mira las manos, culpable, sin comprender, agobiado y triste, no ya por sucumbir ante lo «prohibido», sino por constatar que aquello que por un instante supuso cierto no era más que vaga, siempre vaga ilusión. Y no es acaso ese remordimiento, que a veces se traduce en condena fiscal hacia unos pocos, síntoma de un pecado que pesa sobre todos. La culpa no cae al río, cae sobre nuestras espaldas. Este Festival «no es –bien lo sabemos– el Festival de nuestras expectativas». Pero, cuáles son en verdad nuestras expectativas y aspiraciones para con este evento y, más allá, para con el teatro que forjamos día a día, casi sin saber cómo. Qué exigimos a los demás y qué a nosotros mismos. En qué medida este artículo puede no parecerse a otros aparecidos antes y quizás por venir. Cómo en medio de tan disímiles carencias apostar por un Festival a la altura de lo que –aun conscientes de las muchas dificultades– exigimos, merecemos, necesitamos. En 2003 *our Festival* devino, él mismo, máscara, artificio, puesta en escena: no obstante, imposible sería no añorarlo, no soñarlo, no tenerlo. La perpetua y maldita paradoja por todas partes. Sísifo y la piedra, la piedra que desecharon los arquitectos, la piedra angular.

Mas cese el coro de los suplicantes y comience la obra, pues, pese a todo, malo o mejor y, a fin de cuentas, por suerte, vimos bastante teatro en esos días: teatro callejero, teatro para niños y de títeres, teatro latinoamericano, asiático, europeo y cubano. Y no es casual comenzar esta enumeración –casi el índice del diccionario de Pavis– por el teatro callejero, modalidad que trascendió en el Festival, pese a la lluvia, desde los propios espectáculos y también desde el polémico, escandaloso y subversivo taller de Juan Carlos Moyano –el «yuma revolucionario», como lo bautizara un miembro de nuestra gloriosa PNR.

Entre las puestas callejeras habría que referirse en principio al trabajo de Oplas Teatro-La Tierra Nueva de Italia que presentó en La Piragua, con puesta en escena de Luca Bruni y Mario Ferrari, *Érase una vez un lago de los cisnes*, una coreografía sobre zancos que

intentaba revalidar la fábula del ballet clásico y acercarnos a una teatralidad pródiga en elementos de fuerte impacto visual, donde confluían el travestismo, los fuegos de artificio y la acrobacia. En medio de toda la espectacularidad se resentía notablemente la dramaturgia, que pese a estar estructurada sobre un referente bien conocido, se tornaba caótica al punto de dejarnos sin guías para comprender el nivel de relectura propuesto para esta trágica historia de amor imposible. Por su parte, *Chuibari*, del Teatro Hyun-Jang de Corea del Sur, que pudo ser visto en el mismo escenario, ofreció a los espectadores la posibilidad de confrontar con el arte asiático y en particular con la amplia tradición del teatro de máscaras coreano. Escrito por Auh Youn-Sun y con puesta en escena de Bahg In-Bae, *Chuibari* junta en una misma reflexión tradición y contemporaneidad al centrarse en los rigores de la sociedad de consumo. Danza, máscaras, banderas de color, música en vivo, títeres, tarjetas de créditos y «pacotilla» convergían en una puesta que no obviaba la presencia y la cercanía del espectador al que instaba a participar constantemente.

Pero sin duda fue Batida Teatro, de Dinamarca, el grupo callejero que acaparó la mayor atención por parte del público y de los teatristas. *Obertura*, de Soren Ovesen y Giacomo Ravicchio, dirigida por el segundo, pudo ser disfrutada en lugares tan disímiles como el parque Fe del Valle de Centro Habana y la Plaza de



Rashomon, Pan Asian Repertory Theatre

Armas. Una orquesta ambulante devela, a través de situaciones humorísticas, las múltiples relaciones interpersonales posibles entre sus miembros. La música ejecutada en vivo es el sostén de la obra que abunda en sencillez y naturalidad, con el fin de proporcionar al transeúnte un momento de «esparcimiento y sana diversión». Usando máscaras ridículas, los actores-músicos pasan de una situación a otra y el concierto llega a todos a pesar de las barreras culturales e idiomáticas. *Obertura* es una hermosa pieza callejera que rehuye el ampuloso derroche tecnológico e incluso del colorido y de los zancos. Los daneses no pretenden el «gran espectáculo», se saben herederos de una tradición viva y es por ello que no van más allá del *clown* y de las múltiples posibilidades comunicativas de esta técnica basada en el lenguaje del cuerpo, su contrapunto con la música y en la propia situación teatral, más que en la palabra.

Ya nos hemos referido antes al taller que sobre teatro callejero impartió Juan Carlos Moyano, director de Teatro Tierra, quien trajo, desde Colombia, *El enano*, espectáculo unipersonal actuado por Clara Inés Ariza. «Epidemia I» fue el nombre escogido por los colombianos para su taller que contaminó a un grupo de jóvenes, con la urgencia y el riesgo que caracterizan esa modalidad escénica. Moyano incitó a sus aprendices a la total desinhibición, encuestándolos, en un principio, con el fin de sacar a flote anhelos particulares, no satisfechos debido a las normas impuestas por la convivencia. Con posterioridad los talleristas y su guía, vestidos con ropas de entrenamiento, incursionaron en la vía pública –Rampa abajo y Rampa arriba– gritando, gesticulando, obstaculizando el tráfico, hasta concluir en *sui generis* baño colectivo en la cascada artificial del Hotel Nacional, justo en la confluencia de 23 y Malecón. El taller fue un suceso que en un principio propició todo tipo de equívocos pero que logró tomar por sorpresa a los transeúntes y amplificó el festival hacia zonas poco frecuentadas por el teatro cubano.

Aprovechando diversos códigos del teatro callejero, *El enano* forma parte de una trilogía, cuyas dos obras restantes no se presentaron en el evento. La concepción de los espectáculos parte del trabajo con un elemento y de la explotación a fondo de este. En la puesta vista en el XI Festival la actriz utiliza un tanque de metal que alude directamente al petróleo. A partir de este elemento se teje un sistema de analogías entre la historia de ambición y asesinatos del enano y las oscuras relaciones de poder que genera la posesión y control del crudo. Según su director, *El enano* es una exploración en torno a la oscuridad, y en realidad el montaje se manifiesta oscuro a la hora de develar sus claves. La puesta exhibe una dramaturgia torpe que apenas devela la historia que narra y que deja ver las costuras en las transiciones que median entre un personaje y otro. Sin embargo, justo sería destacar la labor de la actriz Clara Inés Ariza, quien posee oficio y un training que le permite manejar su energía y componer imágenes visuales –y conceptuales– de imponente presencia. No obstante, esa visualidad –llamémosla performativa–, sin lugar a dudas asociada a la teatralidad callejera, se ve comúnmente fracturada por el propio montaje que reclama síntesis y una mayor integración de sus diferentes elementos constitutivos.

El también colombiano Teatro Itinerante del Sol que dirige la actriz Beatriz Camargo presentó el espectáculo *Muysua*, un ritual que intenta salvar nuestras tierras, culturas e identidades de la desolación que nos azota luego de más de cinco siglos de explotación y destrucción. Desde la búsqueda de una teatralidad que tiene como centro la experimentación en torno a la memoria ancestral de la especie, la puesta conjuga la música, los cantos y las danzas de origen prehispánico e integra en una sola voz el reclamo común de los miles de hombres y mujeres que perecieron bajo los signos de una cultura impuesta. La concepción ritual del espectáculo sustituye el argumento por extensas letanías de invocación y parlamentos en lengua chibcha, que junto a la impactante imagen y sobre todo al particular trabajo de máscaras conforman un montaje que explora en la tradición a la vez que se acerca a otros temas sociales de mayor inmediatez evocando un pasado que se impone como

La controversia de Valladolid, Rayuela Producciones Teatrales



estigma del presente. Actriz de fuerza indudable, Beatriz Camargo impartió además el taller «Biodrama y cuerpo» que constituyó una interesante continuación de lo que el propio espectáculo proponía, al aglutinar en un training particular diversos elementos vinculados a las cosmogonías de «nuestros primeros padres».

De Latinoamérica llegó el colectivo chileno Boga Teatro con dos obras que revelan facetas de la vida de Pablo Neruda, y el ecuatoriano TEG+ TEG que presentó el espectáculo de títeres para niños *Mandamás* y la puesta en escena de *La lección de Ionesco*, que bajo la dirección del cubano Bernardo Menéndez propició el encuentro del público cubano con ese imprescindible autor del absurdo desde una propuesta coherente que privilegia los valores intrínsecos del texto.



Muysua, Teatro Itinerante del Sol

Justo sería destacar que dentro de este panorama fueron los integrantes del Teatro del Sesenta Inc. quienes llevaron para sí los más caros elogios. Recordado por los espectadores que tuvieron oportunidad de apreciar su trabajo en Cuba a fines de la década de los ochenta, Teatro del Sesenta presentó esta vez *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez, obra integrada por seis monólogos que revelan las interioridades de la familia de los quíntuples Morrison, desde la mirada peculiar de cada uno de sus integrantes, y *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, pieza en la que la España de Carmela y Paulino retorna como mascarada: juego teatral donde todo es posible. Y más que las puestas, caracterizadas por la precisión y la economía de recursos, hay que destacar la labor de Idalia Pérez Garay y José Félix Rodríguez, quienes demuestran carisma y absoluto dominio de la escena, al encarnar los diferentes personajes que son a fin de cuentas el centro mismo de estos textos, cuya acción se expresa únicamente a través de la palabra, sin que ello agote la comunicación con el público.

No faltaron esta vez en la programación las ofertas de la península ibérica, de las cuales aguardamos con mayor expectativa, quizás por la calidad de los textos, el trabajo de los colectivos Jácara Teatro y Rayuela

Producciones Teatrales. Los primeros mostraron la cara de una España de ayer con *El triciclo*, de Fernando Arrabal, pieza que aborda fenómenos tales como el desempleo, la pérdida de valores, las circunstancias de extrema pobreza, la violencia y la marginación social de que son víctimas un buen número de seres humanos en el mundo. Mediante la superposición de la ironía, el humor y la irrealidad, el texto opera como una maquinaria indetenible que activa la discusión social. Sin embargo los signos que el texto despliega no se concretan en las intenciones de la puesta, ni en el trabajo de los actores que apenas logran hacer audibles los excelentes diálogos de la obra. Por su parte *La controversia de Valladolid* de Rayuela Producciones Teatrales ofrece una obra histórica de Jean Claude Carrière. «En un convento de Valladolid, en 1550, se debate una cuestión fundamental: ¿los indios del Nuevo Mundo son seres humanos como los otros...?» ¿Está reservado sólo a un grupo de hombres el derecho de gobernar y esclavizar a sus semejantes? ¿Existen seres inferiores? Todas las interrogantes se tornan análogas y adquieren actualidad, la discusión filosófica y teológica del siglo XVI entre Sepúlveda y Bartolomé de las Casas se nos revela inmediata. Hoy, cuando unos pocos se erigen sobre los más débiles, vale la pena revisar el pasado y las marcas que la historia ha dejado grabadas en las identidades de los pueblos dominados. *La controversia...* se apoya en la palabra. El *logos* es el fundamento de este teatro-conferencia, donde se reconstruye, en sus más pequeños detalles, un debate que tiene por marco las múltiples intrigas de la corte española de la época. Ahora bien, el verbalismo se diluye aquí tras el trabajo de los actores, por la naturalidad con que se relacionan entre sí y la fluidez que imprimen al diálogo. Los temas no nos son ajenos y la puesta lo subraya desde la



La lección, TEG + TEG

visualidad, particularmente a partir del contraste entre el atuendo de los clérigos y el vestuario del criado negro o el colono, contemporáneos en textura y diseño. No obstante, el estatismo de la puesta y su extremo didactismo limitaron de algún modo su posible diálogo con el espectador cubano. Esto también sucedió con *Rashomon*, espectáculo del grupo estadounidense Pan Asian Repertory Theatre. Con un muy peculiar estilo de representación que integraba la narración épica de los sucesos, esta obra no contó tampoco con el apoyo del espectador que cayó rendido ante la barrera idiomática que imponía la puesta.

En lo relativo al teatro de títeres y para niños los espectáculos cubanos lucieron su calidad y dieron testimonio sobre la justicia de los jurados que los premiaron en los eventos nacionales, piénsese en las puestas del cienfueguero Retablo, de los Guiñoles de Holguín, Camagüey y Santiago, de los grupos matanceros Teatro de las Estaciones y El Mirón o del habanero Pálpito.

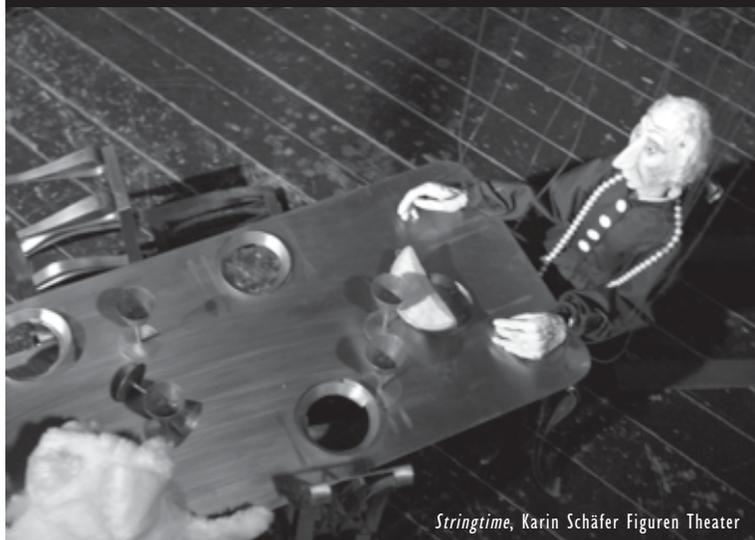
Entre las puestas visitantes habría que reseñar las propuestas de Colombia y México. Taller de Títeres La Tarumba, de Colombia, mostró *La Odisea*, en una versión de Gabriel Uribe y Hernando Reyes, que adereza la conocida fábula con elementos de humor y vocablos típicos de los habitantes de esa nación sudamericana. Un retablo dividido a manera de tríptico es el sostén de la puesta, lo cual permite una concepción que de algún modo se emparenta con el lenguaje cinematográfico. No obstante, por momentos los parlamentos de los personajes resultan demasiado descriptivos y se suceden chistes y situaciones que poco aportan a la trama, a lo cual debe sumarse la insuficiente animación titiritera y la magnitud del Teatro Fausto, que nada tenía que ver con las dimensiones del retablo y de los muñecos.

De México, Alborde Teatro presentó *Una luna de Pinole* del dramaturgo Antonio Zúñiga y con la dirección de Rodolfo Guerrero, un espectáculo que junta títeres y actores con el objetivo de entregar a los más pequeños una hermosa leyenda sobre la luna. Mediante la utilización de grandes peles y de una escenografía que se modifica constantemente, los actores-titiriteros logran atrapar desde lo visual las principales esencias de la fábula, sorprendiéndonos al final con una solución dramática poco común en las historias para niños. No obstante, es cierto que bien podría sintetizarse el texto, sobre todo en el principio, lo cual permitiría una mejor comunicación con el auditorio.

En cuanto a títeres, la puesta más aclamada del Festival fue la simpatísimas *Stringtime* del Karin Schäfer Figuren Theater, de Austria, un divertimento de marionetas para adultos, que, con el pretexto de la celebración de noventa aniversario de una anciana ya ciega, hace desfilar ante nosotros varios números de ilusión y virtuosismo. Sobresalen en el espectáculo sobre todo el refinado humor de la situación y el elevado desarrollo técnico de la titiritera, que logra momentos de gran belleza y sensibilidad.

En lo que respecta al programa teórico, en las mesas de debate, conferencias, seminarios y espacios de intercambio que propició el Festival recayó buena parte del peso de esta cita habanera, que tuvo su principal eje en la presencia del destacado dramaturgo e intelectual Alfonso Sastre, quien intercambió en varias ocasiones con los teatristas cubanos, y dejó ver en todo momento su cercanías con Cuba y con nuestro teatro. Particular trascendencia tuvo además la presencia en la Isla de Ian Herbert, presidente internacional de la AICT, quien impartió una conferencia y luego dialogó diáfananamente con los críticos teatrales cubanos y extranjeros. Especial mención merecen el seminario «Introducción a la Antropología Teatral» que impartiera el investigador catalán Lluís Masgrau y el del especialista italiano en teatro infantil Paolo Beneventi, denominado «¿Por qué un teatro con los niños?»

Habría que decir que las zonas de intercambio teórico, también con espacios de reflexión acerca del teatro callejero, la dramaturgia y el diseño escénico, no lograron como en años anteriores la esperada conexión con lo que sucedía en la escena, lo cual está relacionado sobre todo con la ausencia de un perfil propio del evento y con la total desaparición de los encuentros con la crítica, que nos permitían aterrizar sobre experiencias concretas y meditar más profundamente en torno al teatro por venir. Diálogo, en el que también debe participar el *Perro huevero*. . . , que aunque esta vez –pese a todo lo perfectible– tuvo una excelente acogida por parte de teatristas y espectadores, ciertamente está obligado a abrirse más a la crítica.



Y claro que hubo en el festival otras puestas extranjeras, otros eventos y homenajes, mas obviamente imposible resulta verlo y reseñarlo todo, en una programación que tiene en sus excesos el principal talón –telón, diría el *Perro huevero*– de Aquiles.

Sin duda el concepto de selectividad que el festival defiende es todavía una especie de agujero negro que escapa ante cualquier definición, pues no se trata únicamente de seleccionar. Tanto antes, como después de escoger la muestra es imprescindible jerarquizar. Obvio es, por ejemplo, en cuanto a la selección de la muestra nacional –integrada esta vez por treinta y cuatro espectáculos, entre participantes e invitados–, que no todos los concursos que ocurren en el país, ni todos los premios que se otorgan se encuentran en un mismo nivel, de ser así no tendrían ningún sentido el Festival de Camagüey y la entrega de los Premios Villanueva de la Crítica. Pero cómo vetar una propuesta nacional si a duras penas priman en la elección de la muestra internacional criterios de calidad artística. El Festival de La Habana debe repensar su propia identidad, redefinir sus objetivos y lograr una curaduría más precisa. Tenemos la obligación de ir más allá de los justos y muy merecidos homenajes, el pasado ha de servir para prefigurar lo porvenir y un evento de esta magnitud debe permitirnos mirar hacia el teatro futuro desde la propia escena y no sólo desde los espacios de reflexión teórica.

Se diría que hablamos de un festival de teatro en Cuba sin mencionar las puestas cubanas pero sucede que los espectáculos participantes en esta XI edición han sido todos vistos con anterioridad y, de algún modo, reseñados desde las páginas de esta misma revista, lo cual no quiere decir que no se encuentren nuestras obras entre lo mejor del festival. Ciertamente es que en medio de la barahúnda de teatralidades diversas, el Festival nos reconcilia siempre con el teatro que hacemos y que en muchas ocasiones subvaloramos injustamente. Así podríamos referirnos a los espectáculos de los grupos A Dos Manos, Argos Teatro, Teatro D'Dos, Teatro de la Luna, la Compañía Hubert de Blanck, el Centro Promotor del Humor...; pero preferimos apuntar únicamente la interesante experiencia del Teatro Escambray, con su espectáculo *Voz en Martí*,



Homenaje a Roberto Blanco



¡Ay, Carmela!, Teatro del Sesenta



Chuibari, Teatro Hyun-Jang

a partir de la biografía del Apóstol escrita por Jorge Mañach, y que, concebido como una lectura de tabaquería, fue presentado en varias de estas instalaciones en la capital.

Y nos preguntábamos antes por la «vivencia» concreta que aporta un Festival que, más allá de las puestas, el diálogo con el público y el intercambio entre artífices de la escena, ha de permitirnos comprobar hipótesis que nos ayuden a repensar nuestras maneras de leer el teatro actual e incluso propiciar que la propia institución modifique algunas de sus estrategias. Colofón de dos años de trabajo artístico y también institucional en Cuba, el Festival mostró esta vez un teatro nacional que ha reconfigurado su rostro y por ello estamos llamados hoy a develar las diversas claves que arman esa nueva faz del quehacer escénico en la Isla. Una ganancia es, por ejemplo, poder hablar del teatro de Cuba toda y no sólo de lo que se produce en la capital. El Festival de Teatro de La Habana está obligado a participar de ese debate y a profundizar en los destinos de actores, técnicos, dramaturgos, diseñadores, músicos... y espectadores, ante los derroteros de la contemporaneidad; de ahí que se necesite mayor coherencia, cohesión y organización. No tiene sentido conformarnos con cifras de público. Bien se ha dicho, el Festival ha involucrado en sus últimas ediciones a un público muy joven y es nuestra responsabilidad ofrecer a esos espectadores el mejor teatro. Sin duda, la gran fiesta del teatro cubano ha de crecer, pero crecer en calidad, y es posible que para ello deba proponerse, aunque resulte paradójico, expectativas mucho más humildes.

La escena callejera

EL TEATRO CALLEJERO Y LOS espectadores de esta Isla han sostenido un largo idilio. Siglos ha, cuando La Habana era apenas un villorrio de calles mal trazadas que albergaban por igual a misioneros y cazadores de fortuna, constituyó una de las mayores diversiones de sus habitantes. Ellos aunaron dineros para propiciar que, en las procesiones del Corpus Christi, salieran a las calles carros, sierpes y tarascas. Luego, en las fiestas del Día de Reyes fueron los cabildos quienes con su aire paródico, sus íremes y sus tambores, conquistaron las calzadas de San Cristóbal de La Habana. Nació de este modo el teatro de relaciones, certera alquimia que combinó fábulas hispánicas con la parafernalia y la sandunga africanas. Luego, en la década del setenta del pasado siglo, esta expresión alcanzaría su clímax con la obra del Cabildo Teatral de Santiago de Cuba. En espectáculos memorables como *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, se amalgamaron el choteo, la cultura popular y el contagioso ritmo de las comparsas, para —en un ambiente de fiesta y carnaval— teatralizar la historia de la nación.

Mucho de las más antiguas tradiciones de la escena callejera sobrevive en las parrandas de Remedios, Chambas o Camajuaní. Otro tanto ocurre con esa suerte de ballets errantes que son nuestras comparsas. Hoy día, luego de un período de calma, el teatro de calle apunta hacia una paulatina reanimación. A buena hora, cabría decir, pues por un lado es este un modo probado y directo de atraer al público; y por otro, porque si algo escasea en nuestro país son las salas teatrales. En dicha reanimación ha jugado un rol importante la preocupación de los organizadores de los más recientes festivales de teatro de La Habana por programar agrupaciones de este tipo. Es por ello que quisiera detenerme en la escena callejera del más reciente Festival y también porque la pluralidad debe ser bienvenida.



De allende los mares

Tres fueron los colectivos con esta filiación estética que nos visitaron el pasado septiembre. De ellos, el que logró una relación más intensa con el peculiar auditorio fue Batida, el cual, proveniente de Dinamarca, nos premió con el montaje titulado *Obertura*. Este relata la historia de una singular orquesta en medio de un concierto. *Obertura*, que tiene puntos de contacto con el estilo de Les Luthiers, se enmarca dentro de la vertiente del teatro musical de calle y grafica, con un tono jocoso, los muchos contratiempos que deben afrontar los ejecutantes para poder realizar su labor. El texto, de Soren Ovesen y Giacomo Ravicchio, apuesta por la creación de una situación dramática *sui generis* y minimiza el papel de la palabra. Tanto es así que recuerda, en cierto modo, a los *scenarios* de la *Commedia dell'Arte*. A esto contribuye la capacidad de sorprender, el juego de los actores que simulan improvisar constantemente y la sencillez de la trama. Esto último ayudó a romper las barreras del idioma y enganchar a un público numeroso.

Del espectáculo, dirigido por el propio Ravicchio, llama la atención el empleo de sencillas y organizadas coreografías, la real capacidad de toda la tropa de Batida a la hora de hacer música, la utilización de bien colocados gags y trucos propios de ilusionistas. Hay que adicionar que los actores dominan la técnica del *clown*, gracias a lo cual recurren a chistes visuales que crean un ambiente de elegante humorismo. En fin, que los daneses, sin deslumbrar, convencieron por su profesionalidad y precisión, por la sencillez y la originalidad de su propuesta y porque para la sensibilidad del cubano la combinación del humor y la música resulta algo muy serio.

Otro colectivo cuya invitación pulsó registros conocidos y apreciados por nuestro público fue Oplas Teatro-La Tierra Nueva. Ellos llegaron de Italia con *Érase una vez un lago de los cisnes*, montaje cuya dramaturgia corrió a cargo de Mario Ferrari y Luca Bruni. Este último es también autor de las coreografías. *Érase...* resulta una peculiar versión del conocido ballet *El lago de los cisnes*, trabajada con los recursos propios de la danza y el teatro de calle. Esta combinación desemboca en un espectáculo que echa mano tanto a las coreografías y la música como a la pirotecnia, los zancos, un miriñaque gigante —que primero es una muñeca que danza y luego se trueca en jaula que retiene a los personajes—, así como un colorido vestuario.

Una de las claves del montaje estriba en el hecho de que los actores-bailarines utilizan sus propias limitaciones como punto de apoyo para la creación de sus respectivos roles. De tal suerte que *Érase...* termina por incorporar un tono paródico que me recuerda, levemente, a *Muerte prevista en el guión* (Susana Tambutti-Codanza) y constituye un gancho efectivo para atraer a los espectadores gracias a nuestro ancestral apego a esta vertiente del humor. En honor a la verdad hay que decir que los de Oplas vinieron a bailar en casa del trompo y lo hicieron sin virtuosismo pero con dignidad.

El tercero de nuestros huéspedes fue Teatro Hyun-Jang, agrupación de Corea del Sur. Todo parece indicar que es esta la primera vez que un grupo de ese país se presenta en Cuba. Tal índole de exotismo pudo ser la causa tanto de que se viera aguijoneada la curiosidad de algunos, como de que otros no prestaran atención a los asiáticos. Si a esto unimos las muy intensas lluvias otoñales, hallamos pues la razón de por qué *Chuibari*, así se titula el espectáculo de la tropa



coreana, tuvo mejor resonancia que sus antecesores. No obstante, soy de la opinión de que fue este el más depurado de los montajes de teatro de calle que nos visitaron y uno de los buenos momentos del XI Festival de Teatro de La Habana.

Chuibari —que traducido al castellano quiere decir beodo— es una pieza escrita por Auh Youn-Sun que narra la historia de un grupo teatral venido a menos. Los apremios económicos obligan a los artistas a vender tarjetas de crédito y de inmediato entran en el engranaje de la sociedad de consumo que primero los estimula y premia y luego, cuando se endeudan, reclama sus intereses o abogan por el castigo. En medio de esta muy contemporánea trama está insertada una historia de amor, violación y rescate que a todas luces proviene de una herencia antigua y espléndida. La dramaturgia de *Chuibari* recuerda tanto al melodrama decimonónico con su villano, su doncella seducida y su galán vengador, como a la antigua técnica de la *contaminatio* utilizada por Plauto y Terencio. Al tiempo que recurre a ardidés propios de la posmodernidad al trenzar fábulas, códigos, recurso que buscan comunicarse con espectadores cuyos intereses, capacidad intelectual y gustos estéticos son diversos.

El director, Bahg In-Bae, estructura *Chuibari* como un espectáculo musical que tiene en la danza su punto



fuerte. Las coreografías, de Oh Se-Ran, plasman combates, devaneos, sufrimientos y alegrías de los protagonistas con una estilización y un gusto dignos de encomio. Los actores-bailarines danzan con precisión y maestría. La música, de Son In-Koo, no se limita a marcar el ritmo del baile, sino que subraya la acción y sugiere el clima de la situación dramática. Todo esto va acompañado de un lenguaje gestual rigurosamente codificado y lleno de significados que escapan de nuestra occidental ignorancia. Otro tanto ocurre con el vestuario y las máscaras que, tal como en la *Commedia dell'Arte*, definen el comportamiento y la función de los personajes. Además, a través de las formas y el color transmiten informaciones y asociaciones e interactúan con el público habitual de estas representaciones.

Con *Chuibari*, Bahg In-Bae y su tropa abogan por el rescate de formas teatrales escamoteadas por los colonialistas norteamericanos y japoneses, funden en un todo orgánico tradición y modernidad, hablan de problemas contemporáneos con un lenguaje ancestral y contribuyen a desempolvar un antiguo esplendor.

A lo cubano

Por Cuba estuvo presente El Mirón Cubano. Ellos asistieron al evento con *Juan Candela*, un montaje que utiliza varios cuentos

de Onelio Jorge Cardoso para vertebrar una fábula a partir del imaginario desmesurado del Cuentero. Albio Paz, autor y director, prescinde de la palabra y busca en las imágenes el modo de comunicarse con el público. El montaje se caracteriza por el uso dilatado del espacio y la insistencia en el gesto ampuloso, reforzado, tal como exige esta modalidad teatral. El uso de los zancos, los muñecos de diversas técnicas –con mayor énfasis en marotes y peleles– así como el acento esperpéntico puesto tanto en las máscaras como en las figuras y hasta en las caracterizaciones de los personajes, contribuyen a crear una paradójica sensación de familiaridad y extrañeza que termina siendo el signo distintivo del espectáculo.

En el terreno interpretativo lo más sobresaliente corre a cargo de Francisco (Pancho) Rodríguez, quien dota de fuerza y vitalidad a su personaje, al tiempo que se mueve con segura agilidad con los zancos, trabaja muy bien la gestualidad y posee un excelente sentido del espacio. Es de destacar también la labor del diseñador Adán Rodríguez, quien transforma materiales humildes –como el tapado de tabaco, el yute o la corteza del cocotero– en elementos escenográficos, máscaras o sombreros, a partir de técnicas de artesano. La banda sonora es convertida en un personaje –o en muchos– al sustituir al soliviantado auditorio de *Juan Candela*. Además, la utilización de melodías infantiles, rondas, décimas, contribuyen a recrear el fantasioso mundo del protagonista.

Juan Candela es un buen ejemplo de lo mejor del teatro de calle cubano. Con una dramaturgia bien pensada, un montaje ambicioso, colorido y atractivo, recrea tradiciones locales sin renunciar a la imagen y a la metáfora.

¡El yuma es revolucionario!

Crónica de una epidemia colombiana en La Habana



FOTO: EMERIS SARDUY

Juan Carlos Moyano

UNA DE LAS PRESENCIAS MÁS SIGNIFICATIVAS en la oncenava edición del Festival de Teatro de La Habana fue sin duda la del Teatro Tierra. Un grupo que es heredero y parte de una vigorosa tradición, en la que el teatro ha constituido un espacio para la vida, la creatividad y el diálogo desde la sociedad civil, en las duras condiciones de guerra y violencia que atraviesa un país como Colombia, y dentro de cuya práctica la expresión callejera es una variante en permanente ejercicio y crecimiento, con múltiples alternativas estéticas.

Vehemente como pocos, el director del Teatro Tierra, Juan Carlos Moyano, abrió el panel sobre teatro de calle, organizado con motivo del evento como parte del Café Concert de la Casa de las Américas, donde defendió el poder de la poesía del teatro como una instancia que tiene el hombre de vivir y de entender el mundo, de construir y de crear por la vida.

Unos días antes, nos había cautivado la puesta en escena de *El enano*, unipersonal a cargo de la actriz Clara Inés Ariza. La versión libre de la novela homónima del sueco Par Lagerkvist nos proponía una inteligente parábola a partir de tiempos e historias remotas para hablar, con lenguaje minimal y de elocuente expresividad, acerca de las mismas razones de poder que mueven las invasiones genocidas de hoy.

De *El enano* impresiona la versatilidad de la actriz, que interpreta varios personajes —el enano, la princesa, un guardia—, y pasa de uno a otro con la sola transición narrativa que acompaña el cambio de vestuario a la vista del público, y nos maravilla su destreza para manipular uno de los pocos objetos en escena: un tanque de hierro, duro y pesado, de esos que comúnmente llamamos, por su capacidad de almacenaje —originalmente del codiciado petróleo—, de cincuenta y cinco galones, y que convierte, gracias a su pericia para hacerle expresivo, casi en otro personaje. En las manos de la actriz el tanque se convierte en pieza de apoyo dúctil y liviana, que la sostiene y la eleva cuando el enano necesita una tribuna para exponer sus ideas, que gira y gira, y casi baila como un trompo para detenerse justo en el momento preciso cuando acompaña la progresión de una peripecia,



o que oculta el cuerpo de la intérprete y le permite metamorfosearse en su interior, cambiar de posición y salir transformada, sin que nos expliquemos cómo.

Más que derroche físico o despliegue efectista, se trata de la eficaz traducción al terreno de la técnica del propósito que defienden estos artistas en su propuesta antiguerrerista, consagrados a lograr la máxima expresividad de cada elemento, al equilibrio entre la palabra que fabula o se hace acción, el movimiento limpio y preciso, el gesto que es dramático y social, el espacio que se transforma con la luz y la convencionalidad que crea con su presencia rotunda la excelente actriz.

Y como si *El enano* no fuera suficiente, el colofón de la presencia de estos artistas colombianos en el Festival es el taller de teatro de calle «Epidemia I», que Juan Carlos y Clarita impartieron durante varias jornadas en el Pabellón Cuba y que concluyó una lluviosa tarde de sábado, víspera de la clausura del Festival, en demostración final a lo largo de la concurrida calle 23, en pleno centro de El Vedado.

Lo que ocurrió es un acto inusual del que sólo unos pocos, además de los propios participantes, estábamos avisados. Para los transeúntes que caminaban por La Rampa fue una verdadera sorpresa tropezarse con un grupo de jóvenes, muchachas y muchachos que habían invadido la calle con sus voces y movimientos, y que hablaban de sus sueños con inesperada poesía. Alumnos de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, jóvenes instructores de teatro y miembros de algunos grupos de fuera de la capital, eran los talleristas; y los primeros espectadores pronto seríamos minoría.

El acto teatral, sorpresivo y en desafío a los charcos dejados por la lluvia y a la inminencia del próximo aguacero, listo para caer en cualquier momento, se inicia en el Parque El Quijote. Junto a la escultura ecuestre, Dulcinea y otro Quijote, de carne y hueso, representan una escena de amor que es coreada por

los otros y que, de inmediato, logra la participación de los espectadores que se detienen y dan palmadas para sumarse a las pautas rítmicas que establecen los actores. ¡Hay que ver la cara de estupor de la gente que pasa del otro lado a bordo de un «camello»! La curiosidad frente a lo inexplicable, la sorpresa frente a lo insólito se evidencian en las expresiones, entre asustadas y gozosas.

La parada de la guagua frente a la heladería Coppelia se convierte por unos minutos en un tropel de voces que piden el último de la cola para un ómnibus imaginario. Algunos se acercan a una guagua momentáneamente estacionada para saber si se dirige a La Mancha. Actores y espectadores se confunden en el espacio público, sin límites ni fronteras, sin formalismos ni cuarta pared protectora, sin vestuario ni maquillaje, para reajustar en todas las mentes el sentido del espectáculo y los hábitos aprehendidos sobre el comportamiento como espectadores. El teléfono público es el centro súbito de un escenario provisorio y húmedo, desde el cual una larga fila acciona la espera ansiosa y poco a poco, cada uno a su modo, hace su llamada y lanza discursos de amor y desamor, y en lenguaje coloquial, con la síntesis que impone el apremio, salen a relucir temas y tópicos de la realidad inmediata, como la migración y el racionamiento, entre tiradas poéticas y mensajes absurdos, humorísticos, literarios y hasta soeces.

La gente de la calle interviene desconcertada tratando de saber, pregunta qué está pasando, quiénes son, y una señora que ha encontrado sin proponérselo un espacio de diversión se lamenta porque no le pudo avisar a

tiempo a su marido para que compartiera su gozo, el pobre, tan aburrido que está en su casa. Un chofer de «camello» deja pasar varias luces verdes y no se mueve del tramo de calle junto a la parada, sin que los pasajeros le apremien a seguir, todos con los rostros fijos en *la escena de la calle*, metidos en la acción que los implica y los involucra. En la acera, algunos jóvenes se suman a la marcha seducidos por la energía que los anima, y porque quieren saber más: «Por favor, ¿qué es esto? ¿Teatro de calle? ¿Pero cómo... así... en la calle? ¿Teatro?»

Y me doy cuenta de cuánto nos queda por hacer en este terreno, cuando escucho a uno que le dice a otro por lo bajo: «Vamos, no te juntes con esa gente que te vas a meter en un lío». Pero el curioso sigue queriendo aprender y descubrir por sí mismo, qué es esto que anima con tanta energía a estos muchachos y muchachas que no dejan de moverse, de saltar, de decir y hacer en plena calle.

Quizás no sea ocioso un paréntesis para referir aquí el confuso incidente creado por el propio taller con la primera salida a la calle, abrupta y no programada, el segundo día de trabajo, la confusión de los agentes del orden público recelosos de un incidente delictivo o contrarrevolucionario, y el feliz desenlace propiciado por el oficial que comprende la naturaleza en sí misma transgresora de una experiencia artística que elige la calle como escenario. Y el detalle jocoso –que lamentablemente no viví pero que escuché de un testigo confiable– del policía listo y desconcertado que, al presenciar una tropa de escaladores de la cascada de 23, liderados por alguien evidentemente extranjero, se apresta a exigirles una explicación y, al escuchar la arenga antiglobalizadora de Moyano, enciende su *walkie talkie* y exclama admirado: «¡El yuma es revolucionario!», una frase antológica, digna de recogerse para cuando nuestro teatro de calle llegue a ser una práctica vigorosa y emprendamos la escritura de su historia.

De vuelta al sábado, la céntrica esquina de 23 y L se congela por unos minutos cuando la avalancha detiene el tránsito de las dos arterias y una inmensa rueda humana roza con los contenes de las cuatro esquinas, en torno a Dulcinea, que ha ido guiándolos hasta allí, bailando en el pavimento, sorteando vehículos en marcha y simulando una cuerda floja sobre la línea



amarilla que delimita las dos vías del tránsito en medio de la calle. Una coreografía relámpago, un paso a dos que remeda los dúos románticos de la danza moderna, se alza en el cruce mismo de las dos calles, por unos instantes libre de los neumáticos y la velocidad, habitado por cuerpos chorreantes que acaparan la atención de cada vez más gente. Curiosamente los choferes detenidos no se exasperan, sino que responden a la sorpresa con alegría, intercambian comentarios de un carro a otro y usan los *claxons*, no para intentar abrirse paso sino para saludar, con sus medios, tan extraña interrupción.

La rueda se abre y la serpiente humana escala hasta la terraza lateral del Hotel Habana Libre, pasa frente a la fachada de cristal de la cafetería como una tromba para susto de camareros y comensales, pero no entra; los cuerpos en fila, de frente a la calle, utilizan el balcón como escenario, organizados en un coro que compite con el hombre orquesta de la percusión, el artista popular que antes que ellos eligió la calle como sitio de su arte, y que se ha establecido desde siempre en el portal del cine Yara. El coro repite «¿Quién dijo que todo está perdido...?» y la memoria se encarga de completar el conocido canto de humanidad tantas veces oído a Fito Páez y antes a Mercedes Sosa, cuando estaba dispuesta a venir a ofrecernos su corazón.

La escalinata del Pabellón Cuba es la próxima escala performativa, y a esas alturas ya es mucha la gente que torció su camino en pos del teatro, sin saber bien a dónde les conduce, maravillados con esta invasión inédita de la calle 23 por estos jóvenes que hablan de locura, amor y esperanza.

Una conga carnavalesca se arma de pronto y baja la marea al son de «Ahora que estamos en Cuba libre/ ahora que estamos en Cuba libre/ celebrando este carnaval/ qué bueno, qué bueno, qué bueno/ qué buena es la libertad.» El grupo pasa arrollando frente al Ministerio de Comercio Exterior, de donde se asoman trabajadores ocasionales en la tarde del sábado. En la esquina de 23 y Malecón el tropel se detiene en la fuente al pie del muro de rocas tras el Hotel Nacional, los actores se meten en el estanque y trepan por la cascada de agua sobre las piedras. Cantan, actúan, invitan al público a participar de su juego de niños.

Casi un kilómetro de asfalto ha servido de escenario a esta experiencia única, a esta epidemia del espíritu festivo y comunitario que ha sacado al teatro del recinto sagrado y de la comodidad, que ha dislocado la percepción de la gente involucrada de uno u otro modo, y ha abierto otra nueva. El regreso al cuartel de operaciones, en el Pabellón Cuba, conserva el ímpetu y suma al cansancio de la subida de la cuesta bajo la última llovizna el sabor de la victoria por haber ganado la calle.

El maestro Moyano se ha movido como un espectador más, dejándose arrastrar por el pasacalle que han armado, en parte sobre la marcha, sus discípulos talleristas. Y Clarita igual. No han dado una sola indicación ni se han hecho notar. Han visto crecer algo para ellos muy familiar pero que, para nosotros, es una parte del teatro que nos falta, a pesar del clima envidiable que nos acompaña durante buena parte del año –y que en esta época del Festival suele dar la nota discordante–, y del modo abierto con que nos expresamos. Por algo más de una hora fuimos partícipes del milagro, parte de una caminata jubilosa que nos sacudió la mente, que detuvo a muchos y les hizo olvidar por unos segundos el ritmo cotidiano, y que encontró así los nuevos espectadores de una escena abierta, de ilimitado alcance.

Y cuentan que volvió a hacerse, aunque de modo muy distinto, pocos días después en las calles de Matanzas, para deleite de ese otro Quijote que ha sido y es Albio Paz y su tropa de mirones, *clowns* e infatigables buscadores de un camino para la acción y el gesto a cielo abierto, con memorias de fragatas, conquistadores de molinos y cuenteros impenitentes.

Penetrar ahí donde ya no hay caminos,
por ejemplo, en el bosque...

Jerzy Grotowski

ES LA SALA MANUEL GALICH DE LA CASA DE LAS

Américas, veo deambulando cerca de veinte aficionados. Esperamos, algunos con más expectativas, otros no tanto, que comience el seminario «Introducción a la Antropología Teatral», a cargo del profesor e investigador catalán Lluís Masgrau, muy vinculado al quehacer artístico del Odin Teatret. Todos, o casi todos, hemos estado unidos de una u otra manera a la obra del Odin, a través de revistas, fotos, videos, del cordón umbilical, del propio hecho teatral *in situ*, los más jóvenes incluso, a quienes nos arrullaron en la escuela con el sabio discurso científico de la preexpresividad, pudimos disfrutar de sus espectáculos y demostraciones de trabajo durante su última visita a Cuba.

En la palabra de este hombre pequeño y calvo hasta las cejas que tengo frente a mí abundan los flechazos, cortes que nada tienen que ver unos con otros, alguna malpalabra que nunca viene al caso, principios abstractos con indicaciones precisas, principios-que-retornan. La antropología teatral, ha dicho él, es al arte del actor como la astronomía es a la luna.

Una mínima introducción nos ubica en tiempo y espacio: el objeto de estudio de la antropología teatral radica en determinar los principios fisiológicos a través de los cuales el actor predispone su presencia física y mental dejando a un lado (¿a cuál?) los aspectos estéticos, culturales o

Dinorah Pérez Rementería

De no estar tú, demasiado enorme sería el bosque

Relatoría del seminario «Introducción a la Antropología Teatral», impartido por Lluís Masgrau



FOTOS: EMERIS SARDUY

biográficos específicos de cada tradición técnica. Un texto similar aparece en el programa de mano, con salpicadura ambigua, pero va clarificándose a medida que transcurren los días.

Requerimiento exigido o división del contenido por capítulos: la Ópera China, Danza de Bali, Teatro No y Teatro Kabuki de Japón, y la Danza Odissi de la India; en los teatros orientales existe una condición esencial no realista, la cual se aplica al contenido de la historia, una historia con carácter mítico que ya es conocida de antemano por los espectadores y está incluida en el amplio repertorio fijado por la tradición. Teatro que danza, ni danza ni teatro, o las dos cosas juntas (y revueltas), vestuario, maquillaje, y muy escasa escenografía porque la escenografía la crea el propio actor con su relato y la suntuosidad se percibe en el trabajo del actor.

En el largo camino occidental, por apellidos, se menciona el legado de Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Grotowski y Barba.

Improvisación con partitura

Mínimos matices que pueden, que casi llegan a pasar inadvertidos pero son salvados por una fuente de energía. La materia artesanal que hilvanaron una a una las cadenas (yo las llamaría cadenetitas) de acciones



durante años, ha dejado escapar algún destello, una mirada, un ritmo diferente. La dramaturgia del actor es en definitiva un asunto personal.

Los grandes maestros que han concurrido en la ISTA (International School of Theatre Anthropology) los vemos ahora en el televisor, entre ellos Sanjukta Panigrahi, la bailarina más reconocida de la danza Odissi, fiel colaboradora de Barba hasta su muerte, y Katsuko Azuma, una de las actrices-bailarinas más relevantes de danza Buyo. No hay diferencia entre el sujeto y el objeto, tampoco hay imitación, la forma externa se concentra en energía que no tiene sexo (ni saxo) definido: del animal, del río, del bosque que parece demasiado grande y espeso, de la hermosa montaña y de la nieve blanca (que nunca he visto) a la vez modulada y salvaje, el cuerpo humano encarna al personaje y su rostro está expresando (¿la sensación?, ¿la idea?, ¿la idea dibujada?, ¿la coreografía establecida?), las informaciones salen simultáneamente del cuerpo del actor como de un libro de Fernando del Paso, *Palinuro de México* quizá, demasiadas imágenes para un solo corazón.

El nido de la serpiente

La actriz de danza Odissi narra la historia con las manos mediante los mudras, códigos que ilustran la acción y el sitio donde se desarrolla la historia. El cuerpo de la actriz se fragmenta en tres direcciones a manera de triángulo, casi como escribimos la letra S, tres puntos opuestos que permiten la ondulación de la pantorrilla, la cadera, la cabeza, y sugieren un movimiento que todavía no hemos visto, la actriz se da el lujo de ejecutar pequeños saltos, de un personaje

a otro, de un lugar a otro, y su ojo y las niñas de sus ojos muestran una amplia gama de posibilidades.

El actor del Katakali se rasga, se deforma el ojo desde muy pequeño (hay que deformar el cuerpo humano para que no quede condenado a imitar el cuerpo humano) y el actor de Teatro No utiliza máscaras que reducen la visión, la música lo mueve (poco) en este escenario breve con motivo decorativo al fondo, donde apenas caben él y el resto, y se suspende y se estira la energía como la goma de mascar.

En el Teatro Kabuki cuando el personaje tiene una crisis emocional se transforma en una marioneta, como las del Bunraku, de tamaño natural, una sombra mueve desde atrás el cuerpo del protagonista, y estamos de acuerdo en que el entrenamiento del actor que hace la sombra debe ser aún mayor que la preparación del principal.

Para Antonin Artaud, el actor balinés es una encarnación perfecta de la crueldad, sus impulsos se localizan en zonas muy precisas, zonas sanas y francas de su cuerpo que se traducen en punzadas de los músculos, hay una contención de la energía que luego se escapa de una vez y se vuelve a retener. Sus brazos van doblados hacia abajo y la punta del codo es una cúspide, sus manos se alargan, se mueven como las ancas de rana.

En la pantalla veo un hombre blanco, rosado específicamente, vestido de calle (mi compañera de pupitre me dice que esa es su ropa de trabajo), el norteamericano Thomas Leabhart, uno de los seguidores de la tradición técnica del mimo corporal de Decroux hace una demostración, luego aparece Ryszard Cieslak, el polaco considerado uno de los artistas más grandes del siglo XX imparte un training físico, y el ruso Guennadi Bogdanov, formado con el discípulo de Meyerhold, Nicolai Koustov, ejecuta dos estudios de biomecánica: *Tiro con arco* y *Tirando la piedra*; yo no puedo apartar los ojos, y mi pupila se dilata como energía en el tiempo, se inflama y comento algo con mi compañera acerca de la felicidad, el actor, el escenario desnudo, el público.

El profesor ha enumerado ciertos principios básicos, comunes en las tradiciones: el principio de incoherencia coherente (la expresión no depende de la voluntad sino de resistencias físicas o mentales), el principio de la alteración del equilibrio que incluye el trabajo con el peso, pues «el arte del comediante en movimiento exige un sentido del equilibrio igual al del volatinero», el principio de segmentación, aplicado al cuerpo y a la acción, y que «no es cuestión estética sino un procedimiento técnico que consiste en la descomposición», evidenciado de

distintas maneras en las distintas líneas de creación, la expresión *jo* (retener), *ha* (romper), *kyu* (rapidez), determina las tres fases en que puede dividirse la acción del actor oriental, Grotowski por ejemplo lo utilizaba a partir de los ejercicios plásticos y corpóreos, aislamiento de las partes del cuerpo y manipulación separada de cada una de ellas, Stanislavski mediante una «sinfonía de microacciones» y Meyerhold define *otkas* (rechazo) como un elemento de fragmentación de la línea principal de la acción, *la geisha*, un ejercicio del *Vindenes bro* (*El puente de los vientos*), proyecto pedagógico que dirige la actriz Iben Nagel Rasmussen, trata de desarticlar y convertir el cuerpo en una «realidad poliédrica que diseña varias direcciones en el espacio». Regidas por el precepto clave de la oposición, las leyes fundamentan el modo en que el actor, mediante sus procesos biológicos, se alista para conseguir otras potencialidades de energía.

Como el príncipe de la Bella Durmiente, todo un príncipe constante, el hombre en escena lucha denodadamente contra la hojarasca innecesaria/involuntaria del bosque encantado; el actor, al decir de Decroux, vive de pie al borde del precipicio; la columna vertebral completamente recta, el dorso del pie, el temblor de piernas originado alrededor del plexus solar, las piernas encorvadas, lejos de ser la garganta flotante a la que tanto se oponía Meyerhold, aunque bien puede flotar como una isla. Un hombre que gasta, que malgasta, que transforma la energía. El acto de creación está en ese lugar donde se encuentran el cuerpo y el cerebro, pues el ejercicio, según Grotowski, equivale tan sólo al cepillado de dientes, una mera acción de higiene para limpiar la maquinaria pero que no permite volar. El acto del actor en la ficción debe ser real, «real cada vez» en la propia estructura de la acción que desorienta al público y le incita a creer que el actor improvisa.

Cieslak dijo alguna vez: «la partitura es como un vaso de vidrio en el cual está una vela encendida», y el actor se pregunta ¿podré?, ¿no podré?, para el público también hay una incógnita, es el misterio de la noche, ¿la musa? que baja o no baja según las condiciones (atmosféricas), una corriente de fuerzas libres bajo control, bajo presión, corriente de aire que nos bate, un corrientazo eléctrico ligado al origen de la vida.

Cuatro preguntas a **Beatriz** itinerante

Marilyn Garbey



Beatriz Camargo

FOTO: GUIDO DELGADO

ENTRE LAS PERSONALIDADES PARTICIPANTES en el Festival de Teatro, recibimos la visita de Beatriz Camargo, actriz y directora colombiana, que apareció en la cartelera habanera con el espectáculo *Muysua*, de su grupo *Teatro Itinerante del Sol*. Además, Camargo impartió el taller «Biodrama y cuerpo». Con ella, en una tarde habanera, converso brevemente.

Quisiera que me comentara dónde termina la primera etapa de Beatriz Camargo junto a *La Candelaria*, y dónde comienza la experiencia de *Teatro Itinerante del Sol*.

Yo estuve en *La Candelaria* seis años, desde 1976 hasta 1982. Ese año lo abandoné para fundar *Teatro Itinerante del Sol*, con un gran amor, un hombre muy hermoso con quien salimos a Europa, Indonesia, participamos en varios festivales e hicimos giras muy grandes, donde descubrimos que las inmensas urbes, que la sociedad de consumo no era nuestro camino. Retornamos a Colombia y fundamos *La Maloca*, casa ceremonial, que en lengua chibcha se llama *Cuca*, casa donde se aprende, donde siempre estamos en proceso de aprendizaje. Después él se desprendió de *Teatro Itinerante del Sol* y yo quedé con otros compañeros y a veces hacemos trabajos para doscientos espectadores, en otras ocasiones sólo con treinta, veinte, siete o incluso uno. La gente que pasa por nuestro teatro siempre está ahí, se van y vuelven, pero siempre se les puede tener en cuenta.

¿Por qué el nombre de «Biodrama y cuerpo» para su taller?

Aparece la idea en los rituales de los pueblos indígenas que viven en Colombia, pero eso no es teatro. En el contexto de las artes escénicas, somos pioneros en estas búsquedas, donde el arte ecléctico se conjuga con las artes plásticas, la música, el canto, la máscara, la danza. Todas las artes conjugadas en un solo tejido estético, donde también nos consideramos como naturaleza.

En Colombia hay una carrera tremenda hacia el teatro comercial. No queremos estar dentro de esa corriente, de ahí el nombre de biodrama, bios de vida, drama de sueño. Biodrama es sueño de vida.

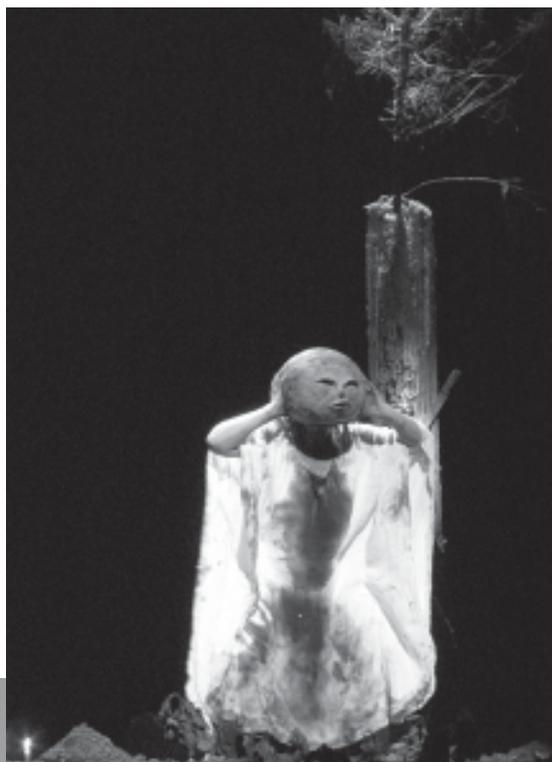
Yo creo en lo profundo que Colombia es un país donde el Tánatos impera de una manera avasalladora. Este tipo de búsqueda hacia la organicidad de nuestro propio cuerpo, de la escena con la naturaleza, de la escena con el otro, tiende a que nos miremos, a que nos comprendamos, a que nos entendamos, en el sentido de la comprensión más honda, como hermanos. Formamos parte de un todo que es el universo, donde podemos convivir de manera amorosa. La muerte es inevitable, la muerte seguirá existiendo porque es parte de la vida y de la evolución. La muerte funda su reino de forma caótica. Lo otro es una incomprensión total.



¿Cómo valora usted el movimiento teatral en Colombia, sus perspectivas y deficiencias?

El último Festival Nacional de Teatro fue en 1995. Hemos estado siempre ligados a los antiguos festivales que organizaba la Corporación Colombiana de Teatro, pero esto ha dejado de suceder debido a la avalancha del teatro comercial. Los grupos que antes estábamos muy ligados dentro del llamado movimiento teatral colombiano, nos desunimos y cada quien empezó a abrirse caminos a codazos, a patadas para poder ser reconocidos.

Ahora estamos llegando a una nueva conciencia de lo que debe ser el movimiento teatral colombiano. Está surgiendo la necesidad de estar juntos otra vez, de volvernos a mirar, a hermanar, a indagar a través de los encuentros. En Boyacá, donde vivimos, estamos piloteando un proceso interesante. Cada dos años hacemos un encuentro de teatro, no es un festival, es de capacitación teatral. Mostramos lo que hacemos, invitamos a maestros como Santiago García, como Wilson Pico. Hemos hecho seis encuentros. Siento que es un ejemplo para Colombia. Estos encuentros van siendo el caldo de cultivo para organizar el encuentro nacional. También hemos participado en festivales internacionales en Canadá, Perú, Ecuador, Alemania y Dinamarca.



¿Qué siente Beatriz al estar por fin en la Isla, después de tantos intentos frustrados por una razón u otra?

Estoy absolutamente feliz de estar en La Habana. Siento un amor profundo por Cuba, mi corazón está ligado a Cuba. Con los talleristas he establecido una estrecha relación, reciben lo que les doy y recibo lo que me dan. Es un intercambio orgánico.

El teatro con niños: ¿una educación para la domesticación o para la libertad?

Reflexiones sobre el seminario «¿Por qué un teatro con los niños?»
impartido por Paolo Beneventi



Grabado medieval

Luvel García Leyva

DESDE EL PRINCIPIO FUE EL JUEGO EL elemento vital. Creatividad, estímulo a la libre expresión, ambiente participativo y reflexión crítica, fueron algunas de las premisas que dieron lugar a la realización del seminario «¿Por qué un teatro con los niños?», impartido por el Dr. Paolo Beneventi durante las jornadas del XI FTH.

Más que hacer una descripción detallada de lo acontecido durante estas sesiones, pretendo mostrar los principales temas tratados y que fueron objeto de reflexión y diálogo entre los teatristas participantes. Usando como base bibliográfica su libro *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, Beneventi propuso un itinerario histórico de experiencias internacionales de teatro con niños, y generó algunos ejercicios prácticos que se correspondieron con los apuntes teóricos.



FOTOS: EMERIS SARDUY

Paolo Beneventi

Dialogando desde la historia

Según algunos investigadores, la historia del teatro infantil ha sido durante años la más olvidada por los teóricos y estudiosos del arte teatral. Y cuando me refiero a este fenómeno artístico no lo hago pensando solamente en su más reconocida práctica escénica: *el teatro hecho por adultos para niños*, sino también en las otras modalidades teatrales que lo conforman y en las que, de una manera u otra, interviene el niño. A saber: *el teatro hecho por niños y adultos para niños o teatro infantil mixto, el teatro de los niños o juegos dramáticos de libre expresión y el teatro hecho con niños*. Quizás esta salvedad conceptual nos permita hacer énfasis en la última de estas modalidades pues, si el teatro infantil ha estado desatendido desde el punto de vista historiográfico como ya señalamos, mucho más relegada se ha mostrado la particularidad del teatro con niños.

Si cierto es que el teatro infantil se consolida en el siglo xx como una expresión artística concebida fundamentalmente para los niños, lo es también que desde la antigüedad grecorromana ya estos participaban como actores en las representaciones teatrales y no precisamente con tales fines. Sin embargo, la categoría de teatro infantil no es empleada hasta finales del siglo xix y principios del xx, cuando comienzan a desarrollarse universalmente las concepciones de una cultura infantil. Para la consolidación de la citada categoría fueron definitorios dos elementos: el público infantil y la concepción pedagógica empleada en el trabajo teatral con niños.

En los siglos posteriores a la civilización grecolatina, los infantes tuvieron también un vínculo directo con la escena. En el Medioevo, incorporaban los pasajes de niños y mujeres en

el drama litúrgico, así como la infancia de los personajes en los misterios y milagros. En el Renacimiento, los pequeños participaban como actores en papeles de mendigos y niños, mientras los adolescentes incorporaban los personajes femeninos en las comedias y las tragedias. A partir del siglo xvi y hasta el siglo xix, florecieron en Europa los niños prodigio, que asumían importantes roles en las obras de grandes autores. Unas de estas maravillas fueron Adelaida Ristori y Eleonora Duse, quienes debutaron a los tres y cuatro años respectivamente. Sin embargo, todos estos niños actores hacían un repertorio dirigido a los adultos, y como tal era considerada su formación. Era una pedagogía de la representación, de ahí la imposibilidad de concebir tales hechos como teatro infantil.

Con la llegada del siglo xx, ocurrieron importantes transformaciones en el teatro con niños. Por una parte, los adultos intentaron vincular a los pequeños a producciones teatrales cuyo soporte dramático, eran adaptaciones de cuentos clásicos de gran interés para el público infantil («La caperucita roja», «Blanca nieves y los siete enanitos», «La bella y la bestia»). Por la otra, se desarrollaron un grupo de postulados pedagógicos que incidieron en las concepciones educativas del teatro en lo que respecta al niño. Gran relevancia tuvo la Escuela Nueva o Activa, liderada por el pedagogo norteamericano John Dewey (1859-1952), la cual enfatizaba una concepción del niño como sujeto activo en la enseñanza y rechazaba el modelo de aprendizaje enciclopedista. A lo anterior se sumaron los estudios de Freinet y la libre expresión, el teatro de la espontaneidad, de Jacob Levy Moreno, los estudios sobre el *jeu dramatique* y el *creative drama* y los estudios sobre la educación por el arte, entre otros.

Tales búsquedas, condujeron al surgimiento en Italia, a finales de la década del sesenta, del movimiento de *animación*. Nacido como opositor del teatro oficial, la escuela y la sociedad entera, la animación adquirió connotaciones culturales y políticas que sin duda, fueron más allá de las diversas técnicas del trabajo teatral con niños.



Definitivamente, este movimiento sintetizó todas las teorías que con respecto al tema fueron surgiendo desde principios del siglo xx, oponiéndose así a la concepción tradicional de la representación. A partir de entonces comienzan a gestarse en varias partes del mundo (España, Estados Unidos, Argentina, Brasil) diversas prácticas que buscan, más que una representación final, el desarrollo de la expresividad creadora del niño. Las situaciones dramáticas ya no son planteadas por un autor y/o director, sino imaginadas por los propios niños. Ahora los intérpretes, más que niños-actores puestos en una situación adulta de trabajo, son niños que accionan por sus ganas de jugar y comunicarse con sus compañeros. El énfasis se ubica, más que en el resultado final, en el proceso de trabajo. Finalmente esta concepción, centrada sobre todo en el desarrollo de la creatividad y las potencialidades expresivas del niño, intentaba impedir hacer del educando un sujeto pasivo y de adaptación, evitando desfigurarse totalmente su condición infantil, pues su conciencia sería algo «especializado», vacío, que iría siendo llenado por pedazos de mundo digeridos por otro, con cuyos residuos, se pretendería crear contenidos estéticos.

Finalmente, el punto de partida

Todo este sustento teórico aportado por Paolo, se fue entrecruzando con ejercicios prácticos, así como con permanentes filmaciones y grabaciones radiofónicas realizadas por él, que causaron la sonrisa de más de un tallerista. Entre otros, podemos distinguir «Nombre y movimiento», «El constructor y las estatuas» y «El vampiro y sus víctimas».

Estos momentos prácticos tenían como objetivo dotar a los participantes en el seminario-taller de un grupo de herramientas metodológicas y de técnicas grupales que facilitaran el trabajo teatral con niños. Concluidas cada una de las sesiones teóricas-prácticas, se pasaba a la reflexión crítica, donde todos podíamos opinar sobre lo acontecido en la clase.

A modo de conclusión, merece la pena señalar el impacto que de seguro han de tener en el movimiento teatral cubano, las reflexiones y propuestas pedagógicas traídas por el profesor italiano Paolo Beneventi, con respecto al teatro con niños. Más ahora que en Cuba ha ido proliferando esta modalidad sobre la cual se desconoce casi todo. Con la clausura del taller no concluye esta experiencia: se ha dado inicio a una nueva etapa en los estudios sobre el tema en la Isla. No se finaliza: es este el punto de partida.

Omar Valiño

Voz en Martí:

otra experiencia*

SE FILTRAN POR LAS REJILLAS

los ruidos habituales de la calle. Más cerca suenan las chavetas con su timbre metálico. Chirrían las prensas apretando los moldes. Rasgan las manos las hojas secas. El olor del tabaco es la atmósfera; la magia su elaboración cuasi silenciosa, cuasi musical: esa artesanía contra la que nada ha podido el tiempo, la misma de un siglo atrás.

Sobre el natural montaje de sonidos reverbera la voz de Martí. El pequeño estrado del lector de tabaquería ha sido ocupado por cuatro actores y una actriz de Teatro Escambray. Cartilla en mano, han venido a «imitar» el viejo oficio de aquel, leyéndole a los tabaqueros sobre el Maestro de todos los cubanos. Mas la distinción de tal lectura estriba en que está organizada como un espectáculo muy singular.

Les sirve de guía la discutida pero «clásica» biografía de Jorge Mañach, *Martí, el Apóstol* (1933) que, aun con sus imprecisiones y valoraciones hoy



* El título quiere rendir orgánico homenaje a la antropóloga franco-mexicana Laurette Sejourne, recientemente fallecida, cuya visita y colaboración con el Escambray de los inicios fue muy importante para el grupo, de lo cual da testimonio su imprescindible libro *Teatro Escambray: una experiencia*.

superadas, fue el texto a través del cual muchos cubanos conocieron a Martí en la República. Convertida en memoria, sigue deslumbrando por su belleza literaria y por esa forma novelada que transmite a un hombre vivo en medio de sus avatares.

Carlos Pérez Peña, quien ideó y dirigió la puesta en escena, respeta la ilación cronológica de la vida del héroe pautaada por Mañach, pero, por supuesto, enfatiza seleccionando pasajes, frases, momentos, hechos insoslayables, algunos más conocidos, otros menos. Perfiló así, de manera brillante, esquivando una hagiografía, un rostro, su evolución y sus porqué.

Carlos se propuso una *imposible* biografía teatral de Martí. Es todavía la concomitante, la dependiente de la literatura, en tanto esperamos por la pieza

dramática que recree su vida. Mas, aun así, tiene la ventaja del teatro: crear vida frente a los espectadores y devolvernos lo sabido como nuevo, gracias a la extraordinaria capacidad de emocionar contenida en el acto teatral.

Esa presencia viva marca también la diferencia con la radio, aunque es perfectamente posible grabar el espectáculo para ese medio. Lo permite el hecho de que Pérez Peña concibió la puesta para las tabaquerías, calculando aprovechar el entrenamiento de sus destinatarios potenciales como escuchas acostumbrados a las lecturas. Los tabaqueros, además, no pueden mirar por los requerimientos de su faena, de tal manera que el montaje destierra lo visual (iba a decir lo físico, mas no es cierto, pues ya señalé antes la función decisiva de la presencia actoral), confiándose al reino del sonido, la voz y la palabra.

En el privilegio de estos vehículos encarna la *poiesis* misma de la puesta en escena: narrando a veces, coloquial en ocasiones, declamatoria sin afectaciones en otras, exaltada cuando lo exige el verbo martiano y cantada especialmente cuando así lo quieren los actores, la palabra resulta diferente porque obtiene una condición teatralizada a través de la acción vocal, evadiendo un acto de habla circunscrito simplemente a que aquella sea dicha o leída.

La palabra se hace acompañar de una muy sintética banda sonora que, ejecutada por el técnico Armando Peña, deja escuchar un acorde, recrea la sonoridad de un ambiente o la vibración de un sonido, expande la musicalidad de una situación, creando en fin una eficaz urdimbre de planos sonoros.

El montaje se muestra en su construcción perfectamente orientado por el verdadero eje que lo signa: la «tensión» de un público específico; ese conjunto de tabaqueros para el que fue concebido, sin cuyas particularidades no fuera de esa forma. Pocas veces en la historia del teatro se habrá visto a espectadores que, siéndolo, realizan al mismo tiempo un trabajo otro y en cuya estructura laboral se abre un «agujero negro» para la entrada del arte.

El montaje
se muestra
en su construcción
perfectamente
orientado
por el verdadero
eje que lo signa:
la «tensión»
de un público
específico,
ese conjunto
de tabaqueros
para el que fue
concebido

Es imposible desligar, además, esa circunstancia receptiva de la de aquellos tabaqueros que en su hora acogían a Martí en Tampa, Cayo Hueso o Ybor City y, desde sus puestos similares, aplaudían al tribuno.

La palabra trae ahora, a través de *Voz en Martí* en sus dos pariguales partes de una hora, la brillantez del niño, el fervor patrio del adolescente, los requiebros de la familia, el dolor de la madre, la dignidad del desterrado, los primeros escarceos amorosos, la aventura interna del conocimiento.

Impone las imágenes de una plástica de los rostros y de las acciones de los «personajes». Blanca Montalvo «va envuelta en un torbellino de oro». Para Rosario, «en ti pensaba yo, y en tus cabellos». Nos dice de María Granados que «se murió de amor» y de Carmen Zayas-Bazán, la esposa, la madre de José Francisco. Asistimos al nacimiento de su hijo.

Dibuja La Habana colonial y la metrópoli española, vamos a Guanabacoa a escuchar su más clara y valiente toma de posición política, a quebrar la copa. Antes a Guatemala y México, luego a la Caracas de tertulias literarias y definiciones modernistas no teniendo «ni suelo propio que pisar, ni cabeza de hijo que besar». Finalmente a New York para decir «Los hijos de la Revolución se han hecho hombres».

Esculpe las figuras del maestro Mendive y los amigos Fermín y Juan Gualberto. ¡Qué bien se registra lo coloquial! Hablamos los mismos cubanos. Nos cruzamos con Manuel Mercado y Carmen Mantilla.

Desanda los pasos agitados de Martí el conspirador, el preparador cuidadoso y consciente de la revolución, el fundador del Partido Revolucionario Cubano y de la república al tiempo que de la guerra «necesaria y breve». El contrariado por hombres y acontecimientos en su *via crucis*.

Nos asoma al torbellino de la formación del líder: «Señores, el que tenga patria que la honre y el que no, que la conquiste». A la discusión con Gómez y Maceo; a la vibrante arenga al lado del poema íntimo, «tal vez la poesía no es más que distancia», a su creciente

dimensión latinoamericana, a su ruptura definitiva con Carmen.

Viajamos a Tampa a fundar la nación. «Yo quiero que la ley primera de nuestra República sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre», «Con todos y para el bien de todos».

Reaparecen la inteligencia y la duda: «¡Qué trabajo cuesta ser sagaz y sincero!»

Asistimos, pues, al intenso peregrinaje de Martí. Vemos al hombre y con él a las ciudades, las figuras y los hechos que lo hicieron: el peso de una



vida volcada en numerosas formas de escritura: poemas, cartas, apuntes, discursos, documentos, ensayos, dramaturgia, artículos periodísticos...

Traza, en definitiva, un itinerario interno y otro externo desde el cual se va perfilando esa pelea tan suya, y por extensión tan cubana y actual, de la vida privada *versus* el servicio público. Pero esto alcanza una carnalidad muy propia en el espectáculo porque nos presenta, precisamente, transparentes las ideas y su fondo, casi el nacimiento de ellas en ese cruce de motivos, huellas y pasiones disímiles que es toda biografía. Construye al héroe mediante su voz y las voces de los otros que lo miran, lo observan, lo describen, todavía en presente. Siempre en presente, como corresponde al teatro y a Martí.

Los actores asumen, indistintamente, la voz del narrador, la intercambian, pero a veces se transforma en enunciación de un personaje. Se acompañan de gestos



precisos, cuya energía se expande en el aire, vibran sus voces, tiemblan sus cuerpos, cruzan miradas, descubren acentos en la eufonía, trabajan actitudes creando en definitiva un espacio también de interrelación no verbal. Concentrados entregan pasión y rigor.

Martí emociona por sí mismo, en primer lugar porque es una verdad patria, un «examen de la posibilidad cubana», una verdad cumplida e inconclusa al mismo tiempo. Como «es el amor quien ve», este teatro hace ver, permite ver. Y, sin embargo, no estamos en presencia de una reconstrucción factográfica de Martí, sino de su espíritu fundante e infinito.

Por eso sus poderosas ideas toman consistencia en el aire; se graban de otra manera esas frases conocidas porque el ejercicio de *montarlas en voces* y contextualizarlas doblemente, al ubicarlas en su nacimiento y colocarlas en una situación de enunciación precisa, las devuelve vitales, actuantes.

Escuchamos, por ejemplo: «Lo imposible es posible. Los locos somos cuerdos»; «el pueblo cubano visible»; «Sé desaparecer, pero no desaparecería mi pensamiento». Y es como si los libros suyos, que en mi biblioteca sí están en lo más alto, tocan la tierra, mía y extraña, dócil y desafiante a un mismo tiempo. Ya sé que los demás recordarán otras frases, fijarán la reverberación de otras ideas. Me quedo con esas, y asalta mi memoria un niño de ocho años haciendo de Lino Figueredo en una «teatralización» escolar de *El presidio político en Cuba*.

La conciencia de la existencia de esa memoria de relación con Martí (la personal, la de todos), como magma de la nación permite, literalmente, la vida de este montaje. Esa elección inicial de un destinatario con rostro definido, demostrativa de la importancia adjudicada al espectador como parte esencial del acto teatro, o la auténtica convergencia entre el interés del creador y la necesidad del público es, para mí, el Escambray. Y en la

articulación de esa vocación social con la legítima expresión del artista sigue estando el destino del grupo a treinta y cinco años de labor. Asimismo la fuerza de un legado que se niega a extinguirse.

Al escoger para la realización de *Voz en Martí* la tabaquería como espacio, a los tabaqueros como receptores y al sitio físico y mental del lector de tabaquería como estructura desde la cual se levanta la puesta en escena, el Escambray también interroga su memoria. Parece revisitar los preceptos de su «primera etapa» de trabajo, allá por los años setenta: la pertenencia de los destinatarios a labores idénticas o similares, a una delimitada zona geográfica y a un mismo entorno cultural. También recuerda los ejercicios estructurales en torno a la dramaturgia textual, espectacular y de la recepción. De hecho, *Voz en Martí* aprovecha un inusitado paréntesis cómplice (no creado en esta ocasión por el discurso, sino que es el «agujero» desde el cual este se emite), el de ese espacio del lector de tabaquería, si bien no para provocar una participación evidente, por física, del espectador, sí para «entrar» en una coordenada participativa por naturaleza.

La sencillez de medios me devuelve a las imágenes de los primeros años, aquellas del Escambray tomando las ondulaciones entre las montañas como un anfiteatro natural, los actores rodeados de campesinos sentados en taburetes o sobre el lomo de los caballos. Es verdad que no hay nada de eso en *Voz en Martí* y sin embargo siento una conexión profunda entre una y otra experiencia. Demostrativas ambas de que sólo correspondiendo las aspiraciones de conquistar nuevos sectores de público con elecciones artesanales y técnicas eficaces, el deseo se realiza. Nuestro teatro, demasiado dependiente de la relativa comodidad de nuestra escasa e inmóvil planta de salas, renuncia con facilidad al contacto con espectadores que, a lo largo del país, jamás pisan el edificio teatral tradicional por disímiles causas, varias de ellas no



Construye al héroe
mediante su voz
y las voces
de los otros
que lo miran,
lo observan,
lo describen, todavía
en presente. Siempre
en presente,
como corresponde
al teatro y a Martí

achacables a su responsabilidad individual. No se puede, al menos de manera masiva, abogar por una escena para esos segmentos pretendiendo «trasladar» todas las condiciones de una sala a otro sitio. Encontrar claves para lograrlo, como en este caso, exige más imaginación que recursos.

Pero sueños, conocimiento y compromiso le sobran a Carlos Pérez Peña para persistir en la aventura del Escambray. Callado, sin oportunismo, aspavientos ni efectismos, hace teatro. Permanecer allí es la «sencilla» elección de su vida, guiada por el precepto, nunca dogmático, de entregarse a una causa, a una forma de existencia del teatro. Solemos valorar poco esas actitudes, aquilatamos más las pasarelas. Por eso muchos compadecen a Carlos o no lo entienden. A mí me encanta saberlo y encontrarlo en la primera casa de la izquierda de La Macagua, el campamento del Escambray en las montañas. Yo admiro su humilde apostolado, su consciente eucaristía, su manera de darse «como caña al viento».

En esta ocasión ha transmitido, o mejor compartido, ese sentimiento y esa vocación a los actores a través del dominio de una técnica. La definiría para este espectáculo tan poco habitual como la capacidad del actor para

ser un filamento a través del que pasan los actos y la voz de Martí. Así se muestran eficaces los jóvenes Carlos Riverón, Yersky Caballero con su voz clara y Ernesto Díaz, junto al sólido desempeño de Jorge Luis Leyva, quien en general dice a Martí en primera persona, pleno de energía y delicadeza, así como la maestría del propio Carlos.

Pérez Peña encuentra una dramaturgia, una peculiar oscilación entre lo suave y lo suerte (tan típica por demás de las experiencias martianas y de su posterior reflejo en su estilo literario), que saben expresar, desde el acto de habla, los actores. Diría que halla y afina un tono para presentarnos la dramaturgia de la vida del Apóstol: la ternura de una carta, la confesión de un poema al lado del documento visionario o de la instrucción militar.

Ello alcanza su expresión máxima hacia el final de la puesta en escena (después de la resonante «giros aceptados», la clave de Juan Gualberto para iniciar la guerra), con la lectura de las páginas del *Diario de campaña* que, ya se sabe, son de las más altas del idioma. *Voz en Martí* las hace vibrar de muy particular manera. Los actores persiguen atrapar esa sustancia poética tensa que vive en ellas: leen, dicen, declaman, cantan, susurran... Yo que he andado esos montes me detengo ante las descripciones y los pensamientos: «llevo el remo de proa», «una palma y una estrella», la danza de almas y de hojas, el asombro de la tierra, la aprehensión de su geografía, el dolor de la disputa con Maceo, el agobio del futuro, la construcción de la República durante la guerra, la unidad del alma. «El país con toda su dignidad representado», «No puedo guiar a un pueblo en contra del alma que lo mueve»...

La sencillez de medios
me devuelve
a las imágenes
de los primeros años,
aquellas del Escambray
tomando las ondulaciones
entre las montañas
como un anfiteatro
natural, los actores
rodeados de campesinos
sentados en taburetes
o sobre el lomo
de los caballos

Principiando un 2003 en que la fecha imantadora del sesquicentenario del natalicio de Martí imponía remembranzas y homenajes, la irreducible fascinación de Carlos Pérez Peña por el verdadero teatro lo condujo seguramente por esta senda ante la cual me repito: por qué esto no existía, por qué a veces nos preocupamos por los aparentes vanguardismos sin ver cuánto de renovador hay en lo que se padece, en lo nuevo que es original porque está allí prístino, sentido (como) por primera vez. Si, como en *Voz en Martí*, la escena viviente posee la magia de hacernos vivir, sufrir, llorar de emoción, ante nuestros ojos todo vuelve a descubrirse.

Despojado, sintético, intentando comunicar a través de los sentidos los principios de la escritura de los *Diarios*, *Voz en Martí* refuerza la consabida afirmación de Lezama sobre el misterio martiano como compañía de la nación y de sus individuos. Pude aquilatarlo en la energía tejida en el espacio. No hay color ni trasnochados guiños. Nada es teatral y todo lo es porque hay participación viva de esencias.

Hay combate en Dos Ríos, lo demás es silencio porque en este caso «en silencio ha tenido que ser», frase no por repetida menos afirmadora de toda la grandeza ideológica y la genialidad política de José Martí. Silencio roto aquí y ahora con el aplauso único y musical de las chavetas entre el olor del tabaco.

¿Quién habla en la tabaquería?

La voz viene de Cuba, se sumerge en la noche, crece bajo la hierba. Crece.

Graziella Pogolotti

Gilda

DESDE LA PRIMERA VEZ ME SENTÍ subyugada por el espacio mágico formado por faroles chinos en el silencio de la noche. Los espectadores, callada comunidad de solitarios, se dejaban arrastrar por la palabra de Onelio Jorge. Los actores —Pedro Rentería en «El cangrejo volador», Helmo Hernández en «El Cuentero»— rescataban, con voz y gesto, la tradición milenaria de contar historias junto al fuego, rodeados por un círculo de oyentes.

En una larga gira mexicana, de ciudad en ciudad, el repertorio incluía «Francisca y la muerte». Perseguida por la muerte, Gilda, trabajadora incansable, escapaba a todas sus acechanzas hasta vencerla al término de la jornada. En eso pensaba yo cuando la mala circulación hizo que sus piernas empezaran a traicionar su energía desbordante. Pero allí se mantenía plantada en su casita de la Macagua. La Tota ofrecía un poco de café a sus contertulios para seguir hablando del montaje en preparación, de películas recientes. Disponía entonces de un poco de intimidad propicia a las confidencias necesarias en esa gran familia, conflictiva y querendona que palpita en todo verdadero grupo de teatro.

Porque Gilda fue alma de su carreta de teatreros. Allá en el Bederó, en condiciones bien difíciles participaba en los ensayos, observaba los detalles del vestuario, velaba con Juancho —el de la placa de plata en la cabeza— por las comidas del campamento, a fin de darle un toque de sabor a la rutina cotidiana. No había ratos perdidos. En los paréntesis del ajetreo, Gilda revisaba las investigaciones del campo, sugería profundizar en algún aspecto, derivaba conclusiones parciales. De vacaciones en La Habana, en su apartamentico de 25 y G, seguía inmersa en la papelería. La imaginación animaba el rigor de lo datos tomados de la realidad. El Abra de Castellón, un caserío de los alrededores de Cumanayagua, se transformaba en escenario del sempiterno combate entre familias rivales. Al mismo tiempo, abocetaba proyectos de obras teatrales.



A la extrema izquierda, Gilda Hernández

Trabajadora social, entrenó el oído para percibir el dolor de la especie. Poco a poco, se acercó al teatro y esa pasión la involucró por completo. En el Escambray encontró el cauce definitivo, el sentido esencial de la vida. Actriz, directora, organizadora eficiente, mantuvo activo el intercambio entre pasión y reflexión. En el comedor de la Macagua participaba en interminables debates acerca del melodrama y la función crítica del teatro. Pero su preocupación constante se manifestó en el empeño por extraer de la empiria, puesto que el teatro es, ante todo, una práctica concreta, una armazón conceptual.

En una función de *La vitrina*, un espectador irrumpió súbitamente para interperlar a un actor, quien salió del paso, válido de su preparación profesional, así como de su dominio del personaje y de sus circunstancias. Nunca abolido, el azar desencadenaba una reconsideración del espacio teatral y del vínculo de la creación artística con su público, integrado, como participante activo, a la comunidad teatral. Las sucesivas puestas en escena tuvieron en cuenta, de manera consciente, esta posibilidad. Con la elaboración de *El juicio*, Gilda Hernández convertía lo posible en elemento indispensable de la dramaturgia del espectáculo.

Hay una forma de plenitud humana que se alcanza en el desasimiento y la entrega. Gilda Hernández encontró en el Escambray su ámbito propicio. Allí construyó su casa en la tierra.

tablas



ILUSTRACIÓN: SERGE

Maikel Chávez

Con ropa de domingo

Libreto 63

Premio de texto VIII Encuentro de Teatro Profesional
para Niños y Jóvenes Guanabacoa 2003



Maikel Chávez García (Caibarién, 1983)

Dramaturgo y actor. Desde 2000 escribe para la radio espacios dramatizados. Hace tres años labora en Teatro Pálpito, donde ha intervenido en las puestas de *La cucarachita Martina*, *Historia de una muñeca abandonada*, *Pedir la mano*, *Historias de viejitas con sombrillas*, *Así es si así os parece* y *Con ropa de domingo*, libreto con el que hoy *tablas* presenta a este joven artista.

Maikel Chávez **en Pálpito**

Pedro Valdés Piña

«Un niño no olvida jamás una función de guiñol», sentenciaba el titiritero de América, Javier Villafañe, en su libro *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote*. Parece que la máxima villafañesca se cumple inexorablemente cuando hemos sido tocados, en nuestra infancia, por el hechizo de un muñeco animado. Tal fue el caso de Maikel, el guajirito de Caibarién, que después de ver las funciones de un grupo de aficionados de títeres y las del Teatro Guiñol de Santa Clara, quiso ser titiritero, a pesar de la oposición de sus padres.

El hoy joven Maikel Chávez García, nacido el 3 de septiembre de 1983, logró su objetivo. Integrante del grupo de Teatro Pálpito dirigido por Ariel Bouza, ya ha trabajado como actor y titiritero en *Historia de una muñeca abandonada* de Alfonso



Sastre y *La cucarachita Martina* de Abelardo Estorino. Y ahora, como si tuviera una deuda con el público, como si pretendiera que conociéramos su propia historia o la de Ariel, que es similar, acaba de escribir y ver estrenada su obra *Con ropa de domingo*, juguete para actores y títeres, surgida con la intención de hacer teatro campesino por analogía.

Realidad y fantasía se funden en este texto lleno de gracia y lirismo, de amor filial y ternura que pone a prueba el talento de un buen director y su elenco de actores. Especie de teatro dentro del teatro pero con una trama de superposiciones, paralela y discontinua. Los fragmentos de «El cangrejo volador» de Onelio Jorge Cardoso, nuestro Cuentero Mayor, se insertan perfectamente dentro de la estructura dramática. Porque sus cuentos son eminentemente guiñolescos y guajiros. Y tal parece que este nació con la obra, galardonada con el premio al texto dramático en el VIII Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes Guanabacoa 2003. Como dijera el crítico Osvaldo Cano en el periódico *Juventud Rebelde*, «Maikel Chávez inicia, con buen pie, su carrera de dramaturgo, oferta que se desentiende de las fronteras al uso y se abre a un público amplio».

El ideal triunvirato compuesto por la maestra titiritera Xiomara Palacio, el destacado director y actor Ariel Bouza y Maikel Chávez, ha participado hasta el momento en el Festival de Pequeño Formato en Santa Clara, Festival Espacio Vital en Pinar del Río, II Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil, Ecuador, Encuentro Títeres UNEAC 2003 y Concurso Caricato 2003. Y ha obtenido premios de puesta en escena, de actuación, manipulación y banda sonora.

El pasado mes de marzo en la finca Zapatero de Manicaragua –lugar donde se desarrolla la pieza–, los campesinos del bateycito, vestidos con ropa de domingo, festejaron el décimo aniversario de Pálpito. Todos prepararon sus regalos. Una campesina, no teniendo nada, dijo que les daría un beso. Algo inusual sucedió de inmediato aquella tarde. Los miembros de la comunidad formaron una larga cola y les dieron también besos a los artistas. La única explicación para tan espontánea y auténtica respuesta es que los actores los conmovieron. Aquello fue –y ellos también lo saben– el mejor regalo de todos los regalos, el mejor premio de todos los premios del mundo.

Con ropa de domingo

Pieza para actores y muñecos,
a partir de «El cangrejo volador»
de Onelio Jorge Cardoso

Personajes:

MADRE

GÜIRITO

PADRE

PALOMA TORCAZA

CANGREJO NUEVO

CANGREJO ABUELO

Entran madre e hijo cansados, vestidos con ropa de domingo, estudian al público y caminan en diferentes direcciones, deciden el centro, ponen una enorme maleta de madera y se sientan de espaldas al público, se quitan zapatos y caen dos montoncitos de tierra.

MADRE. Estoy muerta. Aquí hay mucha gente, mijo, así nunca llegarás a la capital, imejor nos vamos!

GÜIRITO. ¡Aguanta, mima! Por tu culpa se nos fue la guarandinga. Ahora tengo que llegar hoy, mañana o la semana que viene.

MADRE. Yo no puedo esperar tanto, ¡Ay, Dios mío! Mira, tengo un dolor aquí. Creo que me astillé una costilla, mira, mira, no puedo respirar, ja, ju, ju, ju, ja...

GÜIRITO. ¡Mentira! Siempre me dices lo mismo cuando no quieres complacerme.

MADRE. Güirito.

GÜIRITO. ¿Qué?

MADRE. ¿Que será de Segunda, La Matilda, Caramelo, La Boniato? (Transición.) ¡Ay! Se te muere Pataegato.

GÜIRITO. ¡Que se muera pata de gato! Ja, ja, ja... No se va a morir, bobita, porque Tinín Quintero se quedó cuidándolos. Son animales, mamucha, comida no les va a faltar. Yo vendré cuando pueda a visitarlos.

MADRE. No es lo mismo.

GÜIRITO. Sí es lo mismo.

MADRE. No es lo mismo.

GÜIRITO. Que sí, mamá.

MADRE. Tú no sabes el sacrificio que estás haciendo, vas a dejar la finca Zapatero donde nos despierta el gallito Cuco al amanecer.

GÜIRITO. Sí, el nieto de Felo lo dejó ronco la semana pasada con una pedrá y ya ni plumas tiene en el rabo.

MADRE. Cállate... ¿Cómo puedes olvidar las historias del conejo Montero? ¿Las caricias del gato Lolo, las

maldades del majá Veguero? ¿Te acuerdas, Güirito, cómo nos encontramos al ratoncito Miguelito entre el rocío de la mata de malanguita? ¿Te acuerdas qué frío? GÜIRITO. Sí, mamucha, pero eso ya pasó, ya crecí. ¿Usted quiere que me quede toda la vida en la finca? A mí me gusta otra cosa.

MADRE. ¿Y por qué no estudias veterinaria, o te haces montero? En la vaquería hace falta gente.

GÜIRITO. Eso ya lo discutimos, yo quiero ser titiritero.

MADRE. Titiritista, titiritista.

GÜIRITO. Titiritero. Quiero aprender, estudiar, en la finca eso es imposible, tengo que tener voluntad.

MADRE. Voluntad, no, si la culpa es mía, ya sé por dónde vienes. ¡Ay, no sabes cuánto me arrepiento! ¿Por qué te conté tantas historias llenándote la cabeza de pájaros y flores? ¿Quién me mandó a hacerle creer que las estrellas y las nubes estaban cerquita? ¿Por qué le hablé de amaneceres y rocío, de colores y olores dentro del pecho? ¡Ay, quién me mandó a hacerle ver tanta guanajería. Güirito, aquello es fantasía, te ordeno que pongas los pies en la tierra, no te dejaré ir.

GÜIRITO. Me iré, quieras o no, ya está decidido.

MADRE. ¡Ay, este dolor no se me quita, no tengo aire! Ja, ju, ju...

GÜIRITO. Tranquila, mamucha, no se me ponga nerviosa.

MADRE. Suéltame, ingrato, auxilio, auxilio, detengan a este mal hijo, que está acabando con su vieja madre.

GÜIRITO. Psss... La gente, mamucha, la gente. ¿Qué va a pensar?

MADRE. Eso es, necesito tener testigos. Escuchen todos, mi hijo, mi único hijo, al que he criado con todo el amor del mundo, se va y me deja sola, dice que quiere ser titiritista, cara de títere tiene él.

GÜIRITO. (Aparte.) No puedo dejarla así, es injusto, pero también tengo mis razones. Yo nací aquí, en Manicaragua, en la finca Zapatero, un bateycito que queda entre Mataguá y La Jorobada, allí es bonito, pero no puedo estudiar lo que verdaderamente quiero. En ese lugar tuve una linda niñez, mi madre me llenó la cabeza de pájaros y flores, historias que yo necesito contar, la última, por ejemplo, fue la más importante, y ahora no quiere reconocerlo.

MADRE. Esa historia del cangrejo no tiene nada que ver.

GÜIRITO. La del cangrejo no, pero la del cangrejo con voluntad sí.

MADRE. ¡Y dale con lo mismo! A ver, ¿qué te enseñó?

GÜIRITO. Me enseñó a defender con más fuerzas lo que uno se propone en la vida.

MADRE. Qué sabrás tú, muchacho, eso no es así, el cuento es otra cosa. ¡Ay! En mala hora se apareció tu padre con el dichoso libro de Onelio Jorge Cardoso guareciéndose de la lluvia y el viento la noche del ciclón.

GÜIRITO. El cuento del ciclón me lo sé de memoria, estoy hablando del cangrejo volador, el que quería llegar a las estrellas.

MADRE. ¡Llegar a las estrellas! Ven acá, ¿tú quieres ser cosmonauta o titirita?

GÜIRITO. Titiritero, mire, ¿por qué no pone a estas personas de testigos y cuenta lo que le sucedió al cangrejo?

MADRE. Haz el ridículo tú que quieres ser artista.

GÜIRITO. Ande, mamá, si usted se lo cuenta a todos en el batey.

MADRE. Es distinto, a esta gente yo no la conozco. Además, estoy esperando la guarandinga.

GÜIRITO. ¿Y no va a esperar a que venga el tren para despedirme? Mamucha, lo que usted tiene es vergüenza porque sabes que tengo razón.

MADRE. Está bien, vejigo, acepto el reto. Había una vez un cangrejo que estaba construyendo un hueco en la tierra...

GÜIRITO. Mamucha, cuéntelo bien. Parece una guajira...

MADRE. ¿Y qué cosa soy yo? ¿No soy una guajira?

GÜIRITO. Sí, pero usted es una guajirita linda. No una payasa.

MADRE. Cállate la boca. ¡Ay, si tu padre se entera! ¡A él no le va a gustar la idea de que estemos aquí pintando mono! (*Transición.*) Está bien, vamos a hacer el cuento tal y como es... ¡Qué no hace una madre por su hijo!

GÜIRITO. Espérese, mamucha, déjeme hacer de titiritero.

MADRE. ¿Cómo? Ven acá, mijo, ¿de dónde sacas tú ahora un muñeco?

GÜIRITO. Los mismos que usted me ha hecho siempre. ¿Acaso olvida que es la mejor costurera del batey?

MADRE. ¡Ay, pichoncito, no me digas eso que lloro! ¿Tú trajiste los muñequitos que te hice?

GÜIRITO. Aquí están.

MADRE. ¡Uuuh! ¡Aaah! ¡Eeeh! ¡Qué lindo! Ande, mijo, sueñe usted.

Música. Juego: entre los dos bailan y se adueñan del escenario llenándolo de risas y haciéndose maldades. Al final queda construido el retablo a partir de la maleta de madera.

MADRE. Había una vez un cangrejito nuevo que estaba construyendo un hueco profundo en la tierra, cuando sin más ni más viene una paloma torcaza a sacarle conversación.

Escena con títeres.

PALOMA. Bonito que te está quedando el pozo ese.

CANGREJO. No se trata de un pozo, estoy haciendo mi casa.

PALOMA. ¿Cómo? Ese oscuro agujero... ¿tu casa?

CANGREJO. Pues sí, mi casa.

PALOMA. ¿Pero cómo se entiende ese disparate, muchacho? Si tú puedes vivir en un árbol.

CANGREJO. ¿Se olvida usted que está hablando con un crustáceo? No soy una paloma, señora.

PALOMA. Pero eso qué importa... Si eres un cangrejo con voluntad...

CANGREJO. ¡Un cangrejo con voluntad! ¿Sería eso posible? ¿A quién se le ocurre que un cangrejo pueda vivir como un pájaro más del monte? ¿No se estará burlando usted de mí?

PALOMA. No me burlo de nadie, digo que si puedes vivir en lo alto de un árbol, ¿cómo vas a pasarte la vida bajo la tierra?

CANGREJO. Pero es que toda mi familia lo ha hecho siempre así.

MADRE. (*Tras la paloma.*) Pues la familia es la familia, y sin familia no hay familia: quédate con tu familia.

GÜIRITO. Pero, mamá, eso no es lo que dice la paloma.

MADRE. Na, fue que se me olvidó ese pedazo.

GÜIRITO. Ja, ja, ja... Mamucha, ¡qué falta de memoria más grandota!

MADRE. Muchacho, mira a esta gente, creerán que tengo memoria de mosquito.

GÜIRITO. Bueno, no se vuelva a equivocar, recuerde que las historias se cuentan tal cual son.

Entran nuevamente títeres.

CANGREJO. Pero es que toda mi familia lo ha hecho siempre así.

PALOMA. Ya me imagino a tu familia. Es decir, que por uno que empezó una vez, todos los demás han seguido haciendo lo mismo. ¿En esa familia no hay aspiraciones?

CANGREJO. Bueno, hay cangrejos: aspiraciones, que yo sepa, no.

PALOMA. Entonces tú vas a ser el primero de los tuyos que viva en un árbol.

CANGREJO. ¿Cómo? ¿Yo, vivir en un árbol?

PALOMA. Sí, entre las ramas de un júcaro, de un dagame, en el palo del monte que más te guste.

CANGREJO. ¡Un nido!

PALOMA. Un nido que lo meza el viento, de día con sol, de noche cerca de las estrellas.

CANGREJO. ¡Qué bueno sería! En el fondo todos los cangrejos queremos llegar a las estrellas... Pero yo solamente soy un cangrejo.

PALOMA. Usted es lo que quiera ser, sea pues un crustáceo con votad...

CANGREJO. ¿Con qué?

PALOMA. Con volcad...

CANGREJO. ¿Con qué?

PALOMA. (Grita.) ¡Con voluntad!

GÜIRITO. (Regaña.) ¡iiiMamucha!!!

MADRE. El cangrejo no siguió haciendo su cueva en la tierra. Aquella misma tarde, después que se lavó las tenazas en el río fue a ver a su abuelo.

Entran títeres.

CANGREJO. Abuelo, quiero fabricar mi casa fuera de la tierra.

ABUELO. ¿iCómo!?

CANGREJO. Sí, voy a hacerla si es posible en el copito de un caguairán.

ABUELO. Hijo mío, debes tener cuidado con la hierba que comes. ¿Qué has comido hoy?

CANGREJO. Palmiche, abuelo, palmiche, pero hablé con la paloma torcaza.

ABUELO. ¡Con esa loca!

CANGREJO. Me ha dicho que es un disparate vivir bajo la tierra como una lombriz.

ABUELO. Sea, pero ten en cuenta que tú no eres más que un cangrejo.

CANGREJO. Un cangrejo que acaso un día pueda vivir cerca de las estrellas.

ABUELO. ¿Pero qué diablos de casa es esa?

CANGREJO. Un nido, abuelo, un nido.

ABUELO. Ah, claro, un nido, qué lindo, un nidito... (Transición.) ¿Un nido? ¿Y dónde están tus alas, muchacho?

CANGREJO. Pues, quién sabe, con el tiempo...

ABUELO. Qué tiempo ni ocho cuartos, muchacho, mientras seas cangrejo no hay ala que te salga ni pluma que te cuelgue. Cangrejo naciste y cangrejo terminas.

Güirito descubre a la mamá haciendo muecas con el muñeco.

GÜIRITO. (Regaña.) ¡Mima!

MADRE. ¡Ay! Tú estás oyendo eso, Güirito, qué viejito más lindo, sabio, inteligente, es verdad que los abuelos siempre tienen una respuesta que darte, la experiencia es la experiencia.

GÜIRITO. ¿Pero qué está diciendo usted?

MADRE. Él tiene razón, aquí se termina la historia, no te empeñes en cambiar las cosas, el cangrejito con los cangrejos, y Güirito con su mamá y su papá.

GÜIRITO. Mamacita, no digas esas cosas.

MADRE. ¿Quién te va hacer los jugos de tamarindo?

Güirito hace muecas escondido.

MADRE. ¿Y los dulces de coco? ¡Tanto que te gustan!

GÜIRITO. Mamá, siempre los quemas.

MADRE. (Con fuerza.) Te quedas, está decidido.

Rompe con la escena de los muñecos, sale del retablo y de frente al público canta:

MADRE. Aquí termina la historia del cangrejo y su pasión.

Aquí termina la historia del cangrejo y su pasión.

Pues reviento de emoción y me falta la memoria.

GÜIRITO. Voy conquistando la gloria no interrumpa lo que cuento.

Quiero correr como el viento sin olvidar mi bohío,

quiero bañarme en el río del amor que llevo dentro.

MADRE. Guajiro y titiritista, un tren que viene y se va.

Guajiro y titiritista, un tren que viene y se va.

Dejándome aquí plantá pa convertirse en artista.

GÜIRITO. Sueño que voy a la pista como si fuera un avión, apuntando al corazón

de los niños que me aclaman.

Titiritero me llaman, que comience la función.

MADRE. ¿Que comience? Si hace rato que empezamos.

GÜIRITO. El problema es que si digo otra cosa no rima, no pega con el quin, quin, quin de la guitarra...

Teatro Escambray: orígenes de un legado



Clásica imagen del encuentro entre Fidel y el Escambray

TODO presente comporta una memoria. Si han persistido allí, en medio de las lomas del centro de la Isla, y todavía nos sorprenden con imágenes teatrales sólo suyas, es porque en cada tiempo han sido protagonistas de excepción. Porque hallaron el placer de realizarse en una voluntad de servicio público que, aunque iniciada con las acciones fundacionales de Paco Alfonso y continuada luego con innumerables gestos, no encontró hasta ellos una actualización ya para siempre fecundante.

LO PRUEBAN estas fotos vivas e irresistibles. Distinguimos en ellas la andadura quijotesca de los actores tras su público de rostro múltiple y único, ese que, sorprendido, aquilataba por primera vez el valor del teatro; un teatro profundamente conectado con su vida, anhelos y expresiones.

EL TIEMPO lo cambiaría casi todo, excepto los modos de una poética sí imposibilitada de registrarse en la fotografía. El Escambray, hijo del valor artístico y la sabiduría política de sus fundadores, así como de las circunstancias sociales resultantes de una Revolución y hasta del azar, aprehendería en esos primeros años cómo involucrar a campesinos, obreros agrícolas, estudiantes... dentro del tejido de un arte antes ajeno. Comprender y reevaluar esas claves a lo largo de treinta y cinco años le han permitido, no sin retrocesos, desvarios, contradicciones y tropiezos, arribar a este momento y hasta renacer en otros grupos que emprenden, como ellos mismos, la renovación de esa aventura.



El paraíso recobrado



En Angola

Che



Ramona



Gilda Hernández co



La emboscada



La vitrina



duce una jornada de labor



Sesión de análisis del trabajo

Sergio Corrieri, director fundador del grupo



En Angola



Espectadores del Escambray



Estas fotos han sido cedidas por la Fundación Ludwig de Cuba. Integraron una exposición sobre Teatro Escambray, como parte de un proyecto mayor a propósito de los setenta cubanos.

MADRE. ¡Guitarra y quin, quin, quin! ¿Y por qué no dices «Que continúe la función»?

GÜIRITO. ¿Continúe!? Ahora sí que me río, mamucha, no sea bruta, se dice continúe.

MADRE. Pero eso es una licencia poética.

GÜIRITO. ¿Una qué?

MADRE. Licencia poética.

GÜIRITO. Esta es la viejuca más linda de la tierra. ¡Cómo inventa cosas!

MADRE. Ya, deja eso que me vas a poner blandito el corazón. Llenarás mis ojos de lágrimas y se parecerán a la laguna de los Gonzáles allá en Caibarién.

GÜIRITO. ¡Ya, no mencione más ese lugar, me trae malos recuerdos!

MADRE. El cangrejito estaba dispuesto a trabajar, así que se fue al monte y escogió el caguairán que le pareció el más alto y frondoso de todos. Era un trabajo difícil el que se había propuesto, tendría que subir y bajar del árbol cuantas veces fuera necesario para construir allá arriba su nido. Mas empezó sin miedo, echándose en la espalda los palitos secos. ¿Trajiste los palitos secos?

GÜIRITO. ¿Estos?

MADRE. Sí, esos mismos. ¿Y las bolitas de resina?

GÜIRITO. ¿Unas de estambre servirán?

MADRE. ¡Claro, mi niño! ¿Somos o no cuenteros? Se echó a la espalda los palitos secos, las bolitas de resina y todo lo que fuera necesario.

GÜIRITO. También sucedía que a veces el cangrejito, de tanto subir y bajar el árbol, no podía más y rodaba la carga, pero él nuevamente, incansable, bajaba, cargaba y subía con sus tarritos fijos allá arriba donde crecía su nido.

Llega la Paloma.

PALOMA. ¡Ánimo muchacho, ya verás cómo pronto sentirás entrar el viento por las ventanas de tu casa!

CANGREJO. Me costó un poco de trabajo convencer a mi abuelo, y ni siquiera piensa que lo lograré. Cree que estoy loco.

PALOMA. Es normal, preocupaciones de familia.

CANGREJO. Me dio un poco de lástima.

PALOMA. ¿Estás arrepentido acaso?

CANGREJO. No, eso nunca, sé que cuando la termine y me crezcan las alas el viejo vendrá a vivir conmigo.

PALOMA. ¡Qué contento se pondrá el abuelo!

CANGREJO. En poco tiempo la invitaré, señora paloma, a tomarse un cafecito en mi nueva casa, el nido más alto del monte.

MADRE. (*Tras la paloma.*) Mira eso, muchacho, has formado un trillito de puntos en la corteza del caguairán.

GÜIRITO. Y así, poco a poco, fue construyendo su sueño en lo empinado del monte.

MADRE. Loco, loco de a viaje estás, te vas a reventar un día de estos, muchacho. Bájate de ese árbol, pon los pies en la tierra.

GÜIRITO. (*Regaña.*) ¡Mima! ¡Hasta cuándo, vieja! Nunca habías hecho esto delante de un público. Frente a la Dominga, la Cuca, Severino y sus familiares haces los cuentos que pareces un colibrí... No irás a empezar de nuevo con los inventos.

MADRE. Ay, no, mi niño, estoy contando tal y como viene en el libro, eso es lo que le decían los demás animalitos del monte. ¿No recuerdas el libro?

GÜIRITO. No, mamá, eso lo estás inventando tú.

MADRE. Que no, Güirito, que lo decían los pajaritos y demás animalitos.

GÜIRITO. (*Se acuerda.*) ¡Claro! Mima, eso lo decía la jicotea.

MADRE. ¿Jicotea? Yo no me acuerda de tal jicotea.

GÜIRITO. Sí, mamucha, había una jicotea grande que viraba su cuellito arrugadito y le decía: «Loco, loco de a viaje estás, muchacho, pon los pies en la tierra».

MADRE. No, mi niño, las jicoteas son de río. Ellos estaban más arriba, en el monte, monte de verdad.

GÜIRITO. A lo mejor allí había ríos repletos de jicoteas.

MADRE. ¡Que no!

GÜIRITO. Puede que sí.

MADRE. No sé.

GÜIRITO. Disculpe entonces.

MADRE. Disculpado estás.

Entran títeres

ABUELO. ¿Cómo es posible que usted le haya llenado la cabeza a mi nieto de falsas creencias?

PALOMA. No son falsas creencias, son aspiraciones.

ABUELO. Qué aspiraciones ni qué cordeles, el muchacho es un crustáceo y los crustáceos no vuelan.

CANGREJO. Tal vez yo sea el primero de todos que conozca las estrellas.

ABUELO. Si, cómo no, buena va a ser la estrellada que te darás con el suelo.

PALOMA. ¿Por qué debería ser así? No confía usted en su nieto.

ABUELO. Es un pichoncito.

PALOMA. Un pichoncito con deseos de crecer y conocer algo más que huecos en la tierra.

CANGREJO. Voluntad.

ABUELO. Voluntad, voluntad, esa palabrita es la que lo tiene trastornado.

PALOMA. ¡El primero de su familia!

ABUELO. Usted dirá mejor el primer chiflado de mi familia. ¡Está loco, mi nieto está loco!

MADRE. Al fin, una mañana se corrió la voz por la isla y vinieron pájaros de todas las provincias a visitarlo. De Oriente llegó un lindo Senserenico, con su cuello amarillo como una corbata nueva.

GÜIRITO. De Camagüey un pájaro carpintero de pecho rojo y camisa de guinga.

MADRE. De Santa Clara un sinsonte cantador al que le decían el jilguero del Escambray.

GÜIRITO. De Matanzas la más dulce de las palomas.

MADRE. De La Habana un zunzún azul que se paraba en el aire volando. Y de Pinar del Río un ruiñeñor de Viñales al que le decían la flauta de Aragón.

PADRE. *(Entrando.)* Y llegó Candelario de la finca Zapatero.

Se produce un nuevo rompimiento y entra desde el público Candelario, el padre de Güirito.

MADRE. ¡Ayyy! ¡Escóndete, Güirito!

PADRE. Vieja, ¿dónde tú estás?

MADRE. ¿Qué tú haces aquí, viejo? Las gallinas están solas, ¿y el caballo? No dejes el caballo mucho tiempo que tú sabes que se pone triste y después... Ya, ve a los sembrados y busca aguacate para la comida.

PADRE. ¿Qué tú haces aquí?

MADRE. ¿Dónde? ¿Aquí?

PADRE. Sí, aquí mismo.

MADRE. Yo, ¡ay, viejo, qué ocurrente tú eres! Yo estoy aquí haciendo... Nada. Nadita de nada.

PADRE. ¿Dónde está Güirito?

MADRE. ¡Ayyy! Güirito está... Está en... En casa de la Cuca, allí.

PADRE. ¿Y quién está detrás de ti?

MADRE. ¿Detrás de mí? ¡Ay, viejo, qué cosas dices!, quién va a estar detrás de mí. La sombra.

PADRE. No me mientas, mira que él es también mi hijo.

MADRE. Candelario, se tiene que ir, no lo impidas, tiene que estudiar.

GÜIRITO. Papá, disculpa, pero yo te lo iba a decir luego.

MADRE. Fui yo la que se lo impidió.

GÜIRITO. Mamucha, no sigas echándote la culpa.

MADRE. Cállate, mijo.

GÜIRITO. Papá, lo hice porque quería estudiar, porque quiero ser titiritero. ¿Me entiendes, papá? ¿Eh? ¡No me entiende!

MADRE. Titiritista, titiritista, vete a ver, viejo, si le quitas esa idea de la cabeza, este muchacho está loco. No quiero que se vaya.

PADRE. Yo tampoco quiero que se vaya.

MADRE. Ay, chico, tú siempre estás en contra de todo, él se va porque se tiene que ir, y tú no lo vas a impedir.

PADRE. ¡Yo que pensaba que el pichoncito sería un buen montero!

GÜIRITO. Y créeme, papá, que mucho me gustaría, porque desde que nací estoy viendo cómo corretean los caballos y cómo las vacas hacen danzas pastosas de lo regordetas que están. Pero ahora debo tener voluntad y hacer lo que realmente quiero.

MADRE. Muchacho, no contradigas a tu padre. Te quedas.

PADRE. Vieja, ¿te peinas o te haces papelillos? Estate quieta, pareces una gallina culeca que no sabe dónde poner el huevo. Arranca, muchacho, arranca.

GÜIRITO. Pero, papá, ¿regresar de nuevo después del trabajo que pasamos para coger la guarandinga?

MADRE. Él tiene razón. Güirito, cállate, no le contestes a tu padre.

PADRE. Usted va a ser montero, como hemos hecho siempre los de la familia. Tu abuelo Cuco Campoamor era un gran ganadero, tenía una vaquita pinta y le puso Pijirigua, y nosotros corríamos detrás de Pijirigua para ponerle un cascabel como a los gatos, eso era para saber cuándo venía. Ja, ja, ja...

GÜIRITO. Papá, yo ahora quiero hacer otra cosa.

PADRE. Usted se queda, muchacho, no me ponga farruco. ¿Dónde vas a encontrar hierba más verde y más fina que esta? ¿Dónde vas a corretear caballos? ¿Entre los edificios? *(Soñador.)* ¿Recuerdas al caballo Cenizo, Güirito? Ese sí que es un buen caballo.

GÜIRITO. Usted también es un cuentero. ¿Olvida acaso los cuentos del conejo Montero, el gato Lolo, majá Veguero y ratoncito Miguelito?

PADRE. *(Ríe pícaro.)* También, cuando tú eras chiquitico, yo me encaramaba en el techo de la casa y con una pita bajaba poco a poco un paquete de caramelos. ¿Te acuerdas, Güirito?

GÜIRITO. Sí, papá, y me decías: «Atención, este es un regalo del ratoncito Miguelito, por haberte comido toda la comida y por lo bien que se portó con su madre».

Los tres ríen a carcajadas.

MADRE. ¡En todo el batey no había nadie que se le arrimara cuando de inventar historias se trataba! ¡El mejor cuentacuentos de la finca Zapatero!

GÜIRITO. Eso es lo que yo quiero hacer ahora, papá. Por eso espero el tren...

MADRE. Muchacho, ya él dio la última palabra, no lo contradigas. Te quedas.

PADRE. Déjalo en paz. *(Pausa.)* Ve, hijo, ve, ya tendremos tiempo para enlazar y desenlazar reces, de corretear caballos y darles de comer buena hierba pa que se pongan bonitos.

MADRE. ¿Entonces lo perdonas?

PADRE. Y tú también, vieja, el muchacho ya no es un niño. ¡Que vaya pa que después nos llene de cuentos la casa!

GÜIRITO. Yo sabía que el mejor montero de la finca Zapatero no me fallaría.

MADRE. Este bejuco es un pan.

PADRE. Bueno, vamos, ¿no contaban ustedes la historia del cangrejo?

LOS DOS. ¿Y cómo lo sabes?

PADRE. Ah, porque hace rato que los estoy mirando, yo estaba allá atrás.

GÜIRITO. Pipo, eso no se hace.

PADRE. Yo vine corriendo detrás de la guarandinga y escondido de matica en matica, y luego sentado en la última butaca, me moría de la risa con el cuento, y mucho más viendo las payasadas de tu madre.

GÜIRITO. El cuento del cangrejo volador.

PADRE. Aquí está el mejor cuentero del batey pa terminar la historia.

MADRE. Por estas cosas es que lo quiero tanto.

PADRE. Todos los pájaros del monte alabaron el nido del cangrejito, que era como un hermoso balcón al viento y la luz

Otra vez títeres.

PALOMA. Ves, hijo, que con empeño se logran las cosas.
CANGREJO. Sí. Ya tengo mi nido, y aún no se volar, no tengo alas.

PALOMA. Puede que con el tiempo te salgan.

CANGREJO. Eso es imposible, nadie ha visto nunca a un cangrejo con alas.

PALOMA. Ya verás que pronto, teniendo en cuenta tu deseo, no habrá ala que se resista a salir, y te veremos cruzar como capitán del viento.

CANGREJO. ¿Usted cree, señora?

PALOMA. Vivir para ver, muchacho, vivir para ver.

PADRE. La conversación con la paloma estaba tan fija en su cabeza que ni cuenta se dio de que el sol besaba las montañas y se acostaba a dormir. Entonces fue cuando sintió un poco de sueño y se extrañó, porque esa es la hora en que los cangrejos salen a pasear. Pero en fin, se quedó dormido, y a la mañana siguiente... quedó mudo de asombro. Dos alas encendidas como las plumas del tocororo le salían de los costados. Y se lanzó de frente al viento a volar para siempre.

Entra la música, la Madre y el Padre animan las alas y el hijo el cangrejito. Vuela el Cangrejo por todo el escenario. Bailan, la escena se envuelve en risas hasta que se escucha el pito del tren que llega a la estación... Recogen las cosas dentro de la maleta de madera. Se despiden.

MADRE. *(Canta.)*

Ay, amor, desde que el río me vio llorar tu partida.

Ay, amor desde que el río me vio llorar tu partida

tengo sin sueños la vida y el espíritu vacío.

Aquello que fue tan mío y tan de nuestros excesos, como en dulces embelesos pregunto a las mariposas para ver si en otras rosas están llorando tus besos.

Desaparece el hijo con su maleta y sus muñecos. Termina la décima y los padres juntos se alejan por el público.



Adys González de la Rosa

El teatro se viste de domingo

NO HAY TELÓN, LA LUZ SE apaga, el público hace silencio y los niños se acomodan ansiosos, todo permanece oscuro y mientras el espectador aguarda alguna iluminación en escena, se escuchan gritos desde el lunetario, alguien se acerca perseguido por los ruegos de otro pintoresco personaje. Así comienza *Con ropa de domingo*, el último espectáculo de Pálpito, pero este no es el inicio de «su historia», Pálpito ha labrado ya un sendero indispensable y vital en el teatro cubano.

Fue en 1996 la primera vez que asistí a una función en el Mejunje de Santa Clara, era de mañana y me situé entre flamboyanes y niños que deliraban en esa ocasión con *El pez enamorado*. No puedo negar que me hechizaron aquellos dos actores que contaban de amores imposibles, anhelos, frustraciones, voluntades e impaciencias y se transformaban de campesinos en riachuelo, libélula, pez, flor... Desde entonces ha llovido mucho y aparecieron historias de príncipes, muñecas abandonadas y hasta de la popular cucarachita Martina. La magia aún perdura.

En mayo participé en el Festival Espacio Vital de Pinar del Río, donde me encontré

con Pálpito, una nueva obra y un nuevo elenco. A pesar de la ausencia de luces y de las malas condiciones del local, la reacción del público infantil y adulto fue increíble, allí recibió el único premio de puesta en escena que otorgó el jurado de dicho evento.

En junio el grupo repone *Con ropa de domingo* en una temporada que abarcó tres fines de semana en la agradable salita habanera Adolfo Llauradó, así que me vestí con mi mejor ropa de domingo y me dispuse a releer la obra. Esta vez vi otra puesta en escena, las condiciones técnicas, el diseño de luces y la música del espectáculo, me hicieron reflexionar sobre las actuales propuestas del teatro para niños, que si bien muestra un estado saludable en los últimos

años, no siempre encontramos en ellas el rigor y la exquisitez que brindan colectivos como Pálpito y Teatro de las Estaciones en cada una de sus presentaciones.

Güirito es un guajirito del Escambray que decide abandonar el futuro de montero que le han proyectado sus padres para irse a la ciudad a ser «titiritista». Todo ocurre en la estación de ferrocarriles, cuando su madre intenta hacerlo cambiar de idea, aunque se reconoce responsable de haberle llenado la cabeza de «pájaros y flores» y se cuestiona a lo largo del espectáculo si debe dejarlo hacer su voluntad o retenerlo y protegerlo junto a ella. Así juegan a contar la conocida historia de «El cangrejo volador», de Onelio Jorge Cardoso. Maikel Chávez, con muy poco tiempo en las tablas, no sólo escribe esta enriquecida versión de un elevado aliento poético sino que la protagoniza en escena, con lo cual ha obtenido los más importantes premios de actuación en los festivales nacionales en los que ha participado. Su transición de Güirito a Cangrejo y a Güirito titiritista manipulando el Cangrejo/muñeco, fluye con una naturalidad tal que el





espectador no percibe brusquedad alguna en el cambio, y se deja llevar por la historia con el mismo desenfado con que ellos han decidido contárnosla, aunque debe Maikel cuidar, en ocasiones, los tonos «chillones» que rompen con la frescura de su estilo. Haciendo la contraparte en escena aparece Xiomara Palacio, en el rol de la madre; esta actriz, fundadora del Teatro Nacional de Guiñol, despliega todo el talento y la experiencia de más de cuarenta años en el teatro para niños y de sus excelentes incursiones en la comedia. La Palacio logra una relación para nada forzada con su joven compañero, la energía que emana de la escena es muy positiva y la conjugación de dulzura y comicidad del personaje llegan al público de manera equilibrada y enriquecida con las vivencias de los actores, asimismo se desempeña en la Paloma Torcaza y el Cangrejo Abuelo al que manipula, mientras Maikel, de manera evidente para los espectadores, lo dota de voz, convirtiendo al público en cómplice del juego teatral. Justo en el desenlace llega el Padre, intransigente y temible, resolviendo el conflicto final con ingenio y certeza. Ariel Bouza, en su breve aparición, hace gala de una extremada simpatía, llegando también desde el público y terminando en escena de contar la historia, hasta que escuchamos que se acerca el tren que debe tomar Güirito y es entonces el momento más sublime del espectáculo, el de la realización personal, no ya en la parábola sino en ese mundo real y humano, en la consagración al arte, en la búsqueda infinita del ser hasta encontrarse, en el precio a pagar por todo lo que deseamos, en la separación de su hogar y en la lucha por sus sueños. Güirito que decide irse, el abrazo final, fuerte, lento, como tratando de retener lo que se nos escapa; el sonido del tren que se aleja, la luz roja y los brazos que se agitan. Nos queda la tristeza que dejan siempre las despedidas junto a la profunda felicidad y esperanza. Quedamos frente al mundo lleno de oportunidades, desnudos, sinceros, limpios y salimos renacidos, resurgidos, de la sala. Algo nos ha sucedido, ya no somos los mismos. Ha ocurrido el milagro del arte.

Se ha hecho costumbre –casi un vicio– comenzar los espectáculos infantiles con un largo prólogo de canciones, juegos, adivinanzas, que nada tienen que ver con la historia que nos contarán. *Con ropa de domingo* logra una perfecta relación con el intertexto que se está representando, las historias de Güirito y el Cangrejo volador coinciden en su esencia, ambos quieren cambiar el destino que les han diseñado o que «les toca», la clave se la da la Paloma Torcaza: Hay que tener voluntad.

El diseño de escenografía, muñecos y vestuario, a cargo de Ariel Bouza, es sencillo, utilitario y sugerente; la saya de la madre puede ser el retablo detrás del cual se manipula al cangrejo, un convencional títere de guante pero concebido de manera tal que le proporciona movilidad y vida a sus ojos saltones, lo que dota al personaje de una gran expresividad. No quisiera dejar de mencionar que la banda sonora que nos propone Xiomara Palacio es precisa, de buen gusto y muy cubana.

Con ropa de domingo gana en la dirección de actores, en la originalidad de la historia y su concepción, en su vuelo poético y en la doble comunicación con un público infantil y adulto, nos propone diversidad de lecturas y evidencia un minucioso proceso de trabajo; pero su mayor virtud es el poder de síntesis, todo el espectáculo nace de la maleta que se llevará Güirito y allí termina, no hace falta recurrir a complicadas escenografías, la sencillez es la clave en la estética de un colectivo que ya cumple diez años de trabajo y de éxitos en la escena cubana.

Ha escrito Freddy Artiles:

Si el arte ha de iluminar, el teatro, como arte, ha de provocar en el espectador de cualquier edad renovados deseos de vivir. Cuando termina la representación de *Con ropa de domingo*, todos ansiamos echarnos a volar como el cangrejo y enfrentarnos a la vida con el valor del joven. El teatro, por tanto, ha cumplido su misión. Gracias a Pálpito por renovar la esperanza.



Karenina del trópico

Rosa Ileana Boudet

DE LA MISMA MANERA QUE FEDERICO

García Lorca fue un enamorado de «la rubia cabeza de Fonseca», Nilo Cruz en *Anna in the tropics* apresa la fascinación cubana como quien explora el misterio de las etiquetas de los habanos. La melena de la litografía de Fonseca acompañó al andaluz en su viaje a Santiago de Cuba—el de su poema «Son a los negros de Cuba»—donde habla del «rosa» de Romeo y Julieta, el color predominante en los cromos de esta marca. Y el arte del tabaco sedujo al dramaturgo cubano-americano desde la infancia.

En un extenso artículo publicado en *Los Angeles Times*, Cruz, de cuarenta y dos años, habla de su interés por las cajas de tabacos, su «caja de Houdini» en la que desde niño guardaba sus lápices de colores. Los paisajes de las litografías de tabaco—poblados de diosas, personajes de la literatura y la ópera y hasta seres mitológicos—le sugerían la posibilidad de escapar a lugares mágicos. El humo de los puros, según cuenta, está asociado a muchas vivencias de su país natal, Cuba, del cual emigró en el año 70, con nueve años.

Nacido en Matanzas, Cruz es el primer dramaturgo «latino» que recibe un Pulitzer, y uno de los pocos que lo obtiene con una pieza no estrenada en New York y que impresiona al jurado a través de la lectura. Su

trayectoria dramática incluye *A park in our house*, *Two Sisters and a Piano*, *Dancing on her Knees*, *Hortensia and the Museum of Dreams* y *Bycycle Country*. Recibe clases con María Teresa Rojas en el teatro Prometeo de Miami y en el 98 se encuentra con María Irene Fornés, la prestigiosa autora cubano-americana que lo invita a participar de su taller en el laboratorio de INTAR en Nueva York. El encuentro lo marca definitivamente en la «escuela» Fornés, un pilar del teatro experimental de Estados Unidos. Y como su maestra, la cubanía de sus textos no emerge de una declaración conceptual ni de concepciones muy precisas en torno a la identidad, sino quizás como en *Anna...* de la capacidad de los parlamentos para evocar, sugerir y convertir en presencia viva las ilusiones acaso fantasmagóricas de un barco atracando en la bahía, el olor de una colonia y la poesía de las tradiciones.

Ahora, en la pieza ganadora del premio Pulitzer, puesta en escena por el South Coast Repertory bajo la dirección de Juliette Carrillo, en un inteligente y sobrio montaje, recrea una especie de Cuba soñada, en el ámbito de una tabaquería, ubicada en la sección de Tampa, Florida, conocida como Ybor City en 1929. Al descorrerse el telón, tres mujeres vestidas con mucho gusto, esperan un vapor de la isla, mientras en una

escena simultánea, tres hombres apuestan en una pelea de valla de gallos. Detrás de la estilizada y funcional escenografía (Christine Jones) se recorta un paisaje de palmas. Unos minutos después sabremos que Ofelia (Karmín Murcelo) y sus hijas, Conchita (Adriana Sevan) y Mariela (Onahoua Rodríguez), esperan con ansiedad y desasosiego, nada menos que a Juan Julián, el «lector» (Julián Acosta) que continuará en Tampa la tradición del lector de tabaquería que llega a nuestros días.

Juan Julián arriba, de impecable dril blanco y apariencia de actor de cine –cierto rebuscado parecido con Andy García– a cambiar el destino de los obreros de la tabaquería cuando decide leerles *Ana Karenina*. Ya se sabe que el «lector», como el benshi del cine japonés –que tan bien ha recreado el mexicano Claudio Valdés Cury en *El automóvil gris*– necesitaba poseer dotes histriónicas porque la lectura es una teatralización que requería énfasis y una voz poderosa. Necesita «un buen par... de cuerdas vocales, pulmones profundos y una voz potente». El lector –pagado por los propios obreros– proporcionaba entretenimiento, misterio y amor cuando leía a trabajadores analfabetos no sólo periódicos y noticias sino Sue, Zola, Shakespeare y Cervantes. Aquí, mientras las mujeres –urgidas de historias románticas– lo aceptan con entusiasmo, los hombres lo rechazan: Cheché (Geoffrey Rivas), medio hermano del dueño de la tabaquería, frustrado porque su mujer lo abandonó tras otro «lector» y Palomo (Jonathan Nichols), concentrado en intereses mucho más mundanos como serle infiel a Conchita. La relación arte vs. materialidad está dada desde la primera escena: la poética espera del lector contrasta con el sórdido juego de la valla. Más adelante Santiago (Tony Plana), dueño de la tabaquería, defenderá al Lector –entusiasmado sobre todo con el personaje de Levin– pero en los primeros cuadros, jugador y borracho, no está en condiciones de ejercer ninguna autoridad moral.



FOTOS: CORTESÍA DE LA AUTORA

Anna in the tropics, South Coast Repertory

Cuando pareciera que la obra seguiría por los cauces típicos de la tradición de la «familia» cubana con el machismo de nuestros padres y el matriarcado de nuestras mujeres, Cruz abandona felizmente la relación Ofelia-Santiago en el marco de la opresión doméstica como una trama trunca y el Lector comienza a cautivar con la novela de Tolstoi. Ofelia defenderá su necesidad y Santiago la seguirá como un subalterno en sus decisiones. Las historias personales se imbrican con la narrativa.

MARIELA. ¿Cómo decía el último parlamento

de hoy? De la misma manera que el asesino se lanza sobre la víctima, la arrastra, la destroza con ferocidad, dijérase casi con pasión...

CONCHITA. ...así también Vronsky cubría de besos el rostro y los hombros de Ana Karenina.

MARIELA. ¿Quiere decir que cuando estás enamorada tu cuerpo es robado de la vida?

CONCHITA. No. El cuerpo robado de la vida fue su amor. El amor de Ana y su amado.

OFELIA. Debe ser terrible vivir así.

Mariela. ¿Por qué?

OFELIA. ¡Cómo pueden vivir esos tres! Ana, el esposo y su amante. Tiene que ser una pesadilla.

MARIELA. ¡Por supuesto que no!

Conchita se refiere a la novela, pero también a su propia vida.

CONCHITA. Sí. Ana se decía a sí misma: Es como una maldición. Hablaba de eso al final, cuando decía que sus besos habían sido comprados por su vergüenza. Se sentía miserable.

MARIELA. ¿Miserable? Extasiada quizá.

OFELIA. Tú no estás oyendo la novela, Mariela.

MARIELA. Por supuesto que estoy oyendo la novela.

CONCHITA. Entonces tendrías que saber que se debe sentir miserable. Es pura agonía para el esposo de Ana y para su amante también. Probablemente no podrían aguantar por más



tiempo la situación si no fuera por algún tipo de esperanza.

MARIELA. ¿Entonces por qué se echa un amante?

OFELIA. Ella no tiene alternativa. Es algo de lo que no puede escapar. Es por lo que el escritor describe al amor como un ladrón. El ladrón es la fiebre misteriosa que los poetas han estado estudiando por años. Recuerdas las últimas palabras de Ana Karenina.

CONCHITA. Ella nunca se acuerda de nada.

MARIELA. Claro que me acuerdo. Lo que pasa es que no agarro las palabras de la misma manera que ustedes. Yo no trato de entender todo lo que las palabras dicen. Dejo que ellas sean las que me atrapen. Cuando Juan Julián comienza a leer, la historia penetra en mi cuerpo y me convierto en la segunda piel de los personajes.

OFELIA. No seas tonta.

MARIELA. Siempre podemos soñar.

OFELIA. Ah, sí. Pero tenemos que conseguir una vara de a yarda para medir nuestros sueños.

MARIELA. Entonces yo voy a necesitar una vara muy larga. Una vara con la que se pueda medir el cielo.

CONCHITA. ¡Qué boba eres, Mariela!

MARIELA. (A Conchita.) No, todo en la vida sueña. Una bicicleta sueña con ser un niño, una sombrilla con convertirse en lluvia, una perla con ser mujer, y

una silla con transformarse en gacela y correr de regreso al bosque.

OFELIA. Pero, mi hijita, la gente como nosotros... Tenemos que recordarnos de tener los pies en la tierra y continuar viviendo con ellos dentro de los zapatos y no llenarnos de vanas ilusiones. (Suena una campana. Palomo entra.) Ah, se terminó la jornada de trabajo. Qué bueno. Hoy hice más de doscientos tabacos.

MARIELA. Y yo casé más de mil. Eso es lo que me gusta de anillar los tabacos. Es como casarse con todos esos hombres sin haberlos visto en realidad.

OFELIA. Los hombres se casan con sus tabacos, mi querida, y el humo blanco se convierte en el velo de sus novias. Mi madre siempre decía: Cuando un hombre se casa, desposa a dos mujeres, su novia y su tabaco. ¿Vienes, Conchita?

CONCHITA. No. Palomo y yo vamos a trabajar horas extras.

OFELIA. Te veo a la hora de la cena. Adiós.

CONCHITA. Adiós.

OFELIA. Hasta luego, Palomo.

La extensa cita, traducida aquí *ad hoc*, será expresiva de cómo la novela empieza a integrarse a la vida de los personajes, hacerse cuerpo y sustancia dentro de la trama y también de la cualidad del diálogo de Cruz. A pesar de cierto almidonamiento en la concepción escénica del personaje del Lector –interpretado con deliberado acento– las mujeres lo oyen fascinadas. Mientras Cheché carga con su lucha interior y es partidario de modernizar el proceso e introducir las máquinas que a la larga abolirían al lector, Santiago defiende la tradición y la artesanía del trabajo y la historia de amor, celos y adulterio de la nevada Rusia entra a formar parte del destino de los personajes como el «caballo de coral» del Cuentero. La necesidad del arte y la literatura se vuelve una enfermedad contagiosa. Conchita se entrega a Juan Julián y le habla de supersticiones y magia –como la costumbre de cortarse el pelo el día de La Candelaria– mientras Mariela se siente como Karenina, poseída del espíritu del personaje y Palomo actúa como un ofendido Conde Vronsky.

La palabra en Cruz tiene sensorialidad, evoca y sugiere no sólo exóticos olores y perfumes portadores de un sabor «tropical», una otredad, sin duda, muy del gusto del público norteamericano que ha visto siempre la Isla como un paraíso de seducción y magia –como reafirma el cine de Hollywood desde la cinta muda

*The bright shaw*¹ hasta *Guys and Dolls* en los cincuenta–sino una cualidad misteriosa e inasible, deudora del realismo mágico. Cuando Julián quiere «diferenciar» el paisaje de Tampa del suyo en la isla, consigue crear un ámbito misterioso con la evocación de la luz, *the light that reflects off the skin*, de la cual es más difícil escapar. Su teatro «bicultural» tiene una profunda resonancia cubana, no reconocible a través de deudas, influencias ni estudios libresco pero que envuelve la trama y encierra la atmósfera de manera surreal y distanciada. Si el actor hubiese trabajado más la ambigüedad del «lector» el resultado hubiese sido menos monolítico y más rico, porque Juan Julián –como Yarini– tiene también un enigma y es portador de una perturbación. Su presencia es la de un travieso Jimmy en pose de Valentino. Igual que en la obra de Carlos Felipe donde el «travieso» es un otro, un diferente, que llega para cambiar el destino de los personajes en Isla de Pinos. En Cruz, el Lector es la continuidad de la tradición, el vínculo afectivo con la isla de la que se es parte, pero al mismo tiempo, el portador del peligro y la dislocación del arte. Y en la Tampa de los años de la depresión, es muy posible que un personaje así no tuviese cabida. En 1931 en Estados Unidos, las máquinas se introdujeron en las tabaquerías y murió la tradición de los lectores.

Por eso cuando los tabaqueros festejan una nueva marca de tabaco nombrada como la heroína rusa, deleitándose con el humo azul al que cada uno le dedica una frase, Anna Karenina se ha vuelto sustancia y carne en el trabajo que les da prosperidad. Mariela posa para la litografía ataviada con su abrigo y gorro de piel en puro «surrealismo tropical». Antes ha rechazado la invitación erótica de Cheché, quien ofendido por el ultraje y herido en lo más profundo por celos y venganza –motivaciones que Cruz no desarrolla suficientemente–, asesina al Lector en un final a lo Carmen, otra heroína tabaquera, con cierto efectismo de zarzuela. Lo importante no es tanto por qué Cheché asesina al Lector sino cómo a la larga la influencia del arte y la literatura resultan peligrosos.

El Lector yace en el suelo y con él casi todos los sueños que se han ido incubando en la tabaquería. Conchita volverá con Palomo, Ofelia y Santiago lucharán por preservar el trabajo como cierta forma de unidad y de armonía mientras Mariela no se repondrá de la pérdida. Y entre todos, reinventan al Lector, porque su necesidad es irremplazable. Cruz ha logrado la «mitificación» del Lector, desarrollado por la belleza de su prosa y el poder de su lenguaje en



una leyenda del Caribe, seductora, inteligente, sensual y al mismo tiempo, arriesgada. El final de su personaje nos hace pensar inevitablemente en otros destinos similares –de Villaverde a Estorino– pero, sobre todo, en cuán gratuitamente muere por multiplicar el efecto de una obra literaria y cuántas nuevas ilusiones ha alimentado. La presencia de Anna Karenina ha sido transgresora y perturbadora, y funciona más allá del intertexto, como las heroínas de Lorca que tanto gustan a Cruz, como un fantasma que perseguirá a los personajes para siempre. La obra termina y tendría ganas de aplaudir con la chaveta.

NOTA
¹ *The bright shaw*, 1923. En la cinta la heroína Clavel interpretada por Dorothy Gish muere asesinada por los españoles mientras intenta ayudar a los insurrectos.

Londres es un escenario

Norge Espinosa Mendoza

I

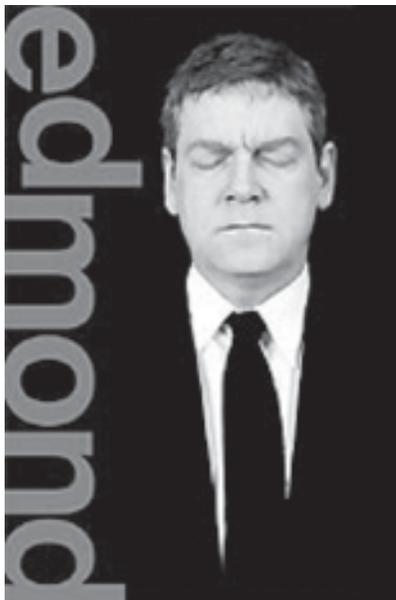
EL VERANO ES CAPAZ DE ARRANCAR LAS

más rígidas máscaras, y acaso sea el efecto de la ola de calor que azota a Europa durante este mes de julio, o simplemente el deseo de librarse de las ropas y prejuicios en pos de un poco más de sol, pero la gente se abandona entrando a las fuentes de Trafalgar Square, en el corazón mismo de Londres, justo frente a uno de los mejores museos del mundo, la National Gallery, inundada por una multitud que acude a ver gratis su exposición permanente. Para todas esas personas, británicos o chinos, españoles, mexicanos, rusos, iraníes, serbios, polacos... Londres es un escenario mejorado por los aires del verano. Para mí, que llevo a él desde una isla donde el verano es el perenne estado de ánimo, es un sitio donde me esperan otras dimensiones de un hecho verdaderamente teatral, en el cual tengo la suerte de tomar parte. Cada verano, el Royal Court Theatre reúne a una decena de dramaturgos y directores del mundo en su International Residency, y organiza para ellos un intenso y ambicioso programa de encuentros con dramaturgos, actores, directores y agentes literarios que se complementa con la asistencia a distintas producciones que son apenas una parte de lo que la

inmensa cartelera teatral de la ciudad ofrece. Con esas mismas personas, y quizás con otras muchas, ahora abandonadas sobre los inmensos leones de bronce que rodean la columna del mayor Nelson, podría tropezarme a la salida de un teatro del West End (el circuito del teatro comercial), o en el intermedio de alguna puesta firmada por un novel dramaturgo. Londres es un escenario. Los días del verano son, aquí también, una estación teatral de la que quiero dar fe con agradecimiento a todos aquellos que me permitieron sentir esa otra manera del calor que puede revelarse aún en el más victoriano de los teatros.

2

La posibilidad de participar en esta residencia de verano para dramaturgos y directores viene llegando a Cuba de la mano de Elyse Dodgson, responsable del Departamento Internacional del Royal Court. Ya el pasado año otro cubano tuvo esta suerte. La mía es quizás más redonda, porque por vez primera son quince los dramaturgos convocados, y el programa es más amplio, centrado en los autores teatrales y no ya en los directores. La compañía, siendo fiel a sus presupuestos fundacionales, trata de alentar a jóvenes escritores en

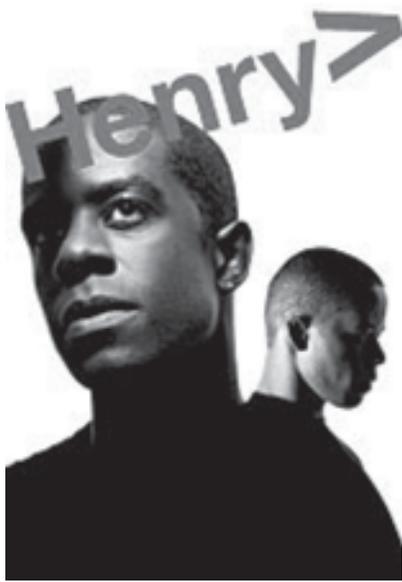


diversas partes del mundo mediante talleres itinerantes, incentivando en ellos una cercanía a sus propias circunstancias desde las cuales pueda alimentarse una nueva serie de textos. Desde que en 1956 el Royal Court tuviera en suerte estrenar *Rencon al pasado*, el texto inicial de John Osborne, quedó caracterizada como una compañía de aguda intención social, desasida de la formalidad que agobiaba al teatro británico de aquel momento. De entonces a acá, autores como Edward Bond, David Hare, Martin Crimp o Sarah Kane han estremecido a la crítica desde los escenarios que, en su sede de Sloane Square, el Royal Court mantiene abiertos. De todo ello tuvimos noticia cuando en septiembre del 2002 Elyse, junto a la dramaturga April de Angelis y la directora Indhu Rubasingham condujeron el primer taller para quince participantes cubanos, que tuvo su sede en el Teatro Escambray. Un segundo taller, con diez de aquellos miembros, se produjo en abril de 2003, dando seguimiento a un *work in progress* que cada uno de esos autores desarrolló a partir de un proyecto surgido al calor de esas sesiones. El convenio entre el Royal Court y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas se extiende en apoyos al Premio Virgilio Piñera, y en esta excepcional oportunidad de visitar una de las capitales teatrales más prodigiosas del planeta, de la cual emanan muchas de las estéticas, y puestas en escena, que luego dan la vuelta al orbe. A esa ciudad acudimos esta vez autores de Islandia, India, Alemania, Rumanía, Portugal, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Israel, Rusia, Polonia, Yugoslavia, Eslovenia, Suiza y Cuba. Cada uno con un texto en proceso bajo el brazo. Cada uno con una larga serie de preguntas sobre el oficio del dramaturgo y el panorama del teatro inglés. Tuvimos cuatro semanas de inacabable trabajo para encontrar algunas respuestas.

3

Como en casi todo teatro del mundo, en el Royal Court hay un gato. Negro, cómodo, capaz de aparecer en el escenario del modo más silencioso. Este se llama Osborne, y su presencia recuerda los nombres de todos los que alguna vez empezaron sus vidas en el Jerwood Theatre donde nos daban la bienvenida con *Fallout*, obra del joven Roy Williams. Tras ella, veríamos otras once producciones en distintos sitios de la ciudad, después de las jornadas de trabajo en las que, fundamentalmente, se nos concedía la posibilidad de dialogar con protagonistas de ese sistema ambicioso que es el teatro inglés. Quizás, por razones obvias, el encuentro más memorable fue el que pudimos sostener con Harold Pinter, uno de los gigantes del arte escénico mundial, quien conversó con nosotros desde una limpísima humildad. Recién salido de un proceso de recuperación tras detectársele un cáncer del cual tuvo que ser operado con urgencia, el creador de *Betrayal*, *Ashes to ashes*, *No man's land* y *The birthday party* —obras que, para vergüenza nuestra, son apenas conocidas en Cuba—, alternó en su conversación política y muerte, teatro y poesía, cine y otros medios, realidad y compromiso personal, al tiempo que, ajeno a las advertencias de sus doctores, degustaba una copa de vino blanco.

El resto de los encuentros nos permitió, más que ganar una fórmula de trabajo (el taller, pese a su estrecho programa, se concibe desde una flexibilidad que no impone dogmas), escuchar diversas voces desgranando los más variados métodos; desde los que implican el funcionamiento interno de una compañía como el Royal Court, hasta las más privadas estrategias de creación que activan dramaturgos como Terry Jhonson o David Hare, el primero concentrado en un teatro de ingenio y homenaje



posmoderno a figuras claves del arte y pensamiento mundial (en *Insignificance*, una de sus obras, Marilyn Monroe explica a Einstein la teoría de la relatividad), y el segundo pronunciándose a favor del uso testimonial dentro del teatro, del cual es ejemplo *Via Dolorosa*, un diario teatral que recoge sus impresiones del agitado Medio Oriente. Peter Gill, un veterano director y dramaturgo, cerró sus impresiones desde una memoria que es ya la de alguien que puede sacar sus propias cuentas; mientras, en el último día, Michel Billington, el más importante crítico teatral inglés, discutía con nosotros acerca de por qué era capaz de alentar una pieza recién estrenada pero deficiente, al tiempo que se descorazonaba ante montajes profesionales que ya no le reportaban ninguna emoción. La perspectiva del oficio crítico en el futuro teatral fue un tema que clausuró esos debates, recuperando las tardes en que, con sorpresa o aprobación, contábamos las estrellas que la prensa británica concedía o no a cada espectáculo.

Junto a todo ello, cada dramaturgo asistía a encuentros semanales con el dramaturgo que el Royal Court le había procurado a manera de tutor en el proceso de escritura que nos ocupaba, y con el director que, al final del taller, presentaría después de tres días laborando con actores diez minutos de esa obra en progreso. Confieso haber sido afortunado también aquí: mis conversaciones con Robert Hollman, un dramaturgo casi minimalista, tan distinto a mis excesos verbales, devinieron una amistad real; y mis discusiones con Hettie MacDonald, a quien conocía desde que vi su hermosa puesta en pantalla de *Beautiful thing*, animaron una vuelta a *Trío*, la obra cuya segunda versión puse a disposición de mis cuatro actores, quienes con sus preguntas, a ratos tan complejas, dilataron mis propias convenciones acerca del nuevo texto. Las largas horas pasadas con ellos, conversando en un inglés

a menudo imposible tras un día entero de trabajo, son el tiempo que mejor aproveché mientras la ola de calor azotaba Europa, y mis colegas del taller bebían el café cubano que llevé a Londres, como otra manera del sabor (y el mismísimo calor) de esta Isla.

4

Pero vayamos a los espectáculos, como diría Rine Leal. La cartelera teatral londinense no descansa. De lunes a domingos, con matinés algunos días, se suceden las funciones de los grandes musicales (*Chicago*, *Fame*, *Les miserables*, *Bombay Dreams*, *Mamma Mia*, *Grease*...), las piezas dramáticas: Ralph Fiennes protagonizaba el *Brand* de Ibsen, Joan Plowright recogía aplausos en *Absolutely! (perhaps)*, de Pirandello en producción de Zefirelli..., y tantas otras posibilidades de lo teatral ante un público donde se mezclan británicos y extranjeros. El West End es, en sí mismo, un intrincado mapa donde lo comercial —entiéndase generalmente un teatro que no arriesga su perfección, su factura impecable, y donde alternan fenómenos como *La ratonera*, de medio siglo en cartelera, con el próximo revival de *El precio*, de Arthur Miller—, es la orden del día. En la periferia, otros teatros reciben al público que opta por ellos entre tanta diversidad. Esa riqueza teatral de formas y fórmulas es en sí misma una respuesta viva a la conciencia que del teatro como patrimonio tiene un país. Y donde el mercado es también un ojo atento al escenario. Una compañía como la propia Royal Court, al tiempo que presentaba una obra de sencilla pero eficaz aproximación a la realidad de la juventud negra británica (*Fallout*), saltaba al Lyric Theatre del West End para presentar *A Hightcock blonde*, en la que Terry Jhonson activa un escenario desde la multimedia para contar en historias paralelas un romance entre una joven y un hombre mayor al tiempo que se atreve a recrear la juventud del célebre director de cine. Si la artesanía mediática de esta obra creaba una frialdad en la cual esos rejuegos a veces no alcanzaban a emocionar o a inquietar a la platea, la pieza de Williams, dirigida por Ian Rickson apelaba a una desnudez donde el elenco joven asumía como parte de sí mismos una trama de actualidad y violencia, en la que además destacaba el sobrio y depurado trabajo escenográfico.

Jerry Springer, the opera, marcó la entrada de los quince dramaturgos a la platea del Royal National Theater. A un costado de la Cinemateca, a la orilla del Támesis, el centro cultural que es este teatro se anima en la época veraniega con un esplendor que alcanza sus jardines, presentando

música y variedades en vivo todas las tardes y noches. La pieza, una brillante parodia musical al fenómeno del *talk show*, inspirada en uno de los más famosos y en la personalidad real de su conductor, demostró que la comedia y la música pueden ser perfectos aliados del teatro más valioso si se les conjuga con eficacia, talento... y un poco de cinismo. Dividida en dos actos, comienza en el set televisivo donde Springer produce su show, en medio del cual será asesinado por uno de sus entrevistados. Con lo cual, el segundo acto reproduce casi la misma situación, pero en el Infierno, adonde el presentador es enviado para entrevistar a los más célebres personajes bíblicos. Gracias a un elenco excepcional que canta y baila, actúa sin apatías los más diversos roles y se apoya sin recato en una producción que echa mano a todos los recursos de lo teatral, *Jerry Springer, the opera* crea una aguda reflexión sobre esa otra religión a la que hoy rendimos culto: la televisión. Cuando en el final, todos los actores se transforman en copias del propio Jerry para bailar un grandioso número de tap, reproduciendo su imagen hasta el infinito, el espectador ha disfrutado un momento escénico donde la risa vuelve a ser un arma de pensamiento. Fue esta una de las producciones que más aplaudió el equipo de dramaturgos.

Visitar The Globe es una experiencia que todo admirador de Shakespeare debiera regalarse. El teatro, levantado sobre el emplazamiento del escenario original, es un espacio donde se rinde tributo al teatro isabelino cada noche. Allí pudimos ver la nueva producción de *Eduardo II*, de Marlowe. Fueron cuatro horas de pie en el *standing yard*, parados junto al tablado, escuchando y atendiendo una pieza que el contemporáneo del Cisne firmó poco antes de su muerte, como debieron haberlo hecho los espectadores más humildes de aquellos tiempos mientras la nobleza se acomodaba en los palcos. Y a mucha honra. Shakespeare volvió a ser citado cuando, nuevamente en el Royal National Theater, vimos la nueva producción de su *Henry V*, protagonizada por Adrian Lester, un soberbio actor negro. La puesta de Nicholas Hytner actualiza los ropajes del drama y manipula multimedia (algo común en casi todas las puestas que vimos) para acercar a las guerras de hoy la crónica sangrienta del monarca. Una producción sobria pero vistosa, incisiva y mordaz, en todo sentido respetuosa del original.

David Mamet es un nombre ya imborrable para el teatro norteamericano contemporáneo. De su vasta obra, el National Theater asume ahora *Edmond*, una pieza de los años ochenta que centralizaba el conocido

actor y director Kenneth Brannagh, que debuta en este coliseo asumiendo el rol central. Su interpretación nerviosa y eficaz del protagonista nos dejaba entrar en una estructura que acaso ya se resiente por su fórmula narrativa, en la cual los personajes son más trazos que profundidad, dirigidos como dardos al mito del hombre blanco americano, en una producción limpia y precisa como un mecanismo de relojería.

Tras los excesos experimentales de *Dance bear dance* (un espectáculo representado en las afueras, con mezcla de butoh, drama político, cabaret y circo en función desquiciadora), y el poco interés que despertó en nosotros *Protection*, sobre trabajadores sociales, del Soho Theatre —puesta que provocó uno de los debates con Michael Billington—, vino a ser un extraño y prodigioso alivio el encontrar la producción que también en el National Theater se estrenaba a partir de *Las tres hermanas*, dirigida por Katie Mitchell. A lo largo de tres horas y media el espectáculo se demoraba minuciosamente en los detalles de lo chejoviano, alcanzando una exquisitez que satisfizo con creces al auditorio, a partir de un preciosista trabajo escenográfico y un sentido del drama que cada actor comprendió como una partitura. Confieso mi admiración ante una puesta que, eludiendo cualquier explosión, devolvía un Chéjov posible y leal a sí mismo, enteramente contemporáneo.

Con la *preview* de *After Mrs. Rochester*, pudimos ver una obra de factura convencional, inspirada en la vida de la escritora Jean Rhys, quien creara en su novela *Wide Sargasso sea* una biografía para el más enigmático personaje de la célebre *Jane Eyre*. Un elenco de actrices permitía que los dos actos transcurrieran sin demasiado sobresalto, aunque a decir verdad abundara en la escena más desasosiego que inspiración general. Fue la oportunidad de juzgar un montaje que ahora mismo está ya en la cartelera oficial del West End. Y por último, el Royal Court Theatre nos despidió con el estreno en Londres de *Topdog/Underdog*, puesta del New York Public Theater que ganara el Pulitzer en el año 2002. Su autora, Suzan-Lori Parks confía la trama a dos actores negros que encarnan a un par de hermanos envueltos en un juego constante de representación. Si bien —como nos sucedió a los visitantes con *Elmina's kitchen*, puesta que vimos también en el National Theater—, el *slang* resultó un elemento que nos alejó de la trama, el segundo acto de esta obra, menos expositivo que el primero, ganó aplausos sinceros por su contraste de violencia, representación y realidad en constante desequilibrio, reforzado por el soberbio desempeño de Mos Def y Jeffrey Wright. Con esta puesta

nos despedíamos oficialmente, tras la presentación de los fragmentos de nuestras propias piezas, del Royal Court Theatre y del inabarcable panorama de teatro al que pudimos asomarnos en esos días. El adiós fue la confirmación de nuevas amistades y de diferentes estados de crecimiento para nuestras carreras, ahora estimuladas por la amabilidad e inteligencia de nuestros anfitriones y por las propias luces de esos escenarios que, tras nuestra partida, seguirán abiertos a los espectadores. La víspera de mi salida hacia Cuba, *El fantasma de la ópera* llegaba, en Londres, a sus siete mil funciones.

...y 5

Gracias a la gentileza de Nelson Fernández, quien atiende para el Visiting Arts las manifestaciones de Teatro y Literatura, tuve el privilegio de acudir por varios días al Festival de Edimburgo. La más ambiciosa cita del teatro mundial es en realidad una explosión de posibilidades, pues la capital de Escocia asume a la vez el Fringe, festival alternativo de artes escénicas, un festival de cine internacional, la feria internacional del libro y el propiamente dicho Festival de Edimburgo, que bajo la dirección de Brian McMaster presenta una curaduría del teatro mundial asumiendo las más diversas estéticas. Si como parte del Fringe disfruté de montajes como *Duck y Playing the victim*, ambas producciones del Royal Court, articuladas desde los presupuestos de una mirada social que, en el caso de la segunda, escrita por los hermanos Presnyakov como una comedia negra localizada en la Rusia de hoy aportaba momentos de alta temperatura cínica; la cartelera del Festival de Edimburgo me permitió, gracias a las gestiones de Nelson y a la amabilidad de los representantes de la atención a la prensa, presenciar, entre otros, dos montajes de elevado interés: *La gaviota*, en versión de Peter Stein; y *La última noche de la humanidad*, del argentino Periférico de Objetos. En este último espectáculo, cinco actores son sometidos a una sesión que combina brutalidad e impotencia. Una primera parte los muestra desnudos, cubiertos de barro y lodo, como sobrevivientes de una catástrofe que los devuelve a un estado de animalidad primaria, donde lo humano desaparece en tanto conducta, bajo las notas de una desesperada música de tango interpretada en vivo. La segunda mitad nos los descubre vestidos de blanco, encerrados en una cámara blanca, dentro de la cual son sometidos a experimentos de conducta, bajo la guía de una voz metálica que les ordena las más desesperantes



JERRY Springer
the opera

operaciones. Si bien el espectáculo extiende demasiado sus argumentos, y en ciertos instantes peca de una profundidad cuyo fondo se adivina sin tanto esfuerzo, es una muestra profesional de lo que el colectivo argentino, dirigido desde 1989 por Daniel Veronese, viene ofreciendo como un teatro de raíz radical, que ojalá pudiera verse alguna vez en Cuba.

La gaviota, según Peter Stein, es un regalo para quien conoce a Chéjov y admira a este director, uno de los nombres más altos de la escena mundial contemporánea. Con un elenco encabezado por Fiona Shaw, el creador alemán se enfrenta al fin a una obra chejoviana que no había dirigido nunca antes, revelando aristas de lacerante sinceridad en un texto ya centenario. Una inmensa pantalla digitalizada le sirve de fondo, permitiéndole proyectar la vista del lago y hacerla oscurecer a medida que avanza el primer acto, según exige el dramaturgo. Y cuando podía pensarse que ese recurso de alta tecnología podría arrebatarse su mejor sentido a la puesta, Stein comienza a desplazar ese elemento a lo largo de los cuatro actos para acabar dejándola casi fuera de escena, proyectando en ella la tormenta que sirve de marco a la muerte de Kostia, concentrando al público en los actores, en ese instrumento humano que hace del teatro una posibilidad irrepetible más allá de cualquier artificio. Una lección magistral de respeto, integridad y comprensión, desarrollada por más de tres horas, ajena a falsos retoques, abordajes violentos o descentradores de lo que una obra tan potente sigue diciendo; eso fue esta versión de *La gaviota*, ante la cual no pude menos que reevaluar la puesta que sobre este texto produjo en 2000 Teatro El Público, a ratos tan cercana a lo que Stein presentó bajo los auspicios de un Festival que, en mi recuerdo, va a ser la luna que asomaba tras Nina, cuando ella, vestida de blanco, volvió a decir ante el público: «Hombres, leones, águilas y codornices...» Para ese recuerdo, que el público inglés aplaudió con elegancia, tendré siempre en mi memoria un espacio donde el teatro se alce en mí como verdad.

Diciembre de 2003 acoge las postrimerías de la Octava Bienal de La Habana. Las artes plásticas, basamento de toda visualidad escénica, aparecen habitualmente en estas páginas gracias al obturador del fotógrafo, el lápiz del dibujante o las manos de nuestras diseñadoras. La obra reciente de Moisés Finalé, en exposición personal auspiciada por el Museo Nacional de Bellas Artes y la Oficina del Historiador de Ciudad de La Habana, pudo ser visitada apenas unos meses atrás. Aquí, acaso como signo de confluencia, van ciertas *impresiones teatrales* a propósito de la misma.

Once upon a time... un cubano llamado Finalé

Yudd Favier

CUANDO LLEGUÉ A LA HABANA, AL

Instituto Superior de Arte, la circunstancia dispuso que tuviéramos un guía que devino maestro, joven y erudito. Un día colocó en nuestras manos la foto de una pintura, era «El intelectual» de Marcelo Pogolotti, y nos pidió que, inspirados en ella, escribiéramos un texto teatral. Dormí ese día con la foto adherida a la litera y cuando logré escribir no pude prescindir, al elaborar mi historia, de las líneas rectas, de los colores planos, de los libros caídos, o no, en el librero, y de la sombra de la parca fatal tras el escribiente meditabundo ante la hoja en blanco aprisionada en una Remington.

Hoy, después de cinco años, recuerdo este hecho. Ya no existe el maestro, ni siquiera está el influjo de la persona del pintor. Estoy sola ante las pinturas y también puedo intuir en ellas motivos comunes, temáticas que se repiten y se perfeccionan. Autónomamente la obra se convierte en una secuencia de escenas que en mi mente se tornan consecutivas y en ella asoman elementos que hacen de manera irreversible que vuelva a ocurrir: la pintura me traslada al hecho teatral por sí misma sin necesitar mediadores, puede evadir escribanos que la traduzcan, que la narren o la describan. Ella se defiende sola y para eso necesita

sólo de un sentido: la vista, suficiente para abarcarlo todo. Justo es esto lo que me ha pasado.

Estoy ante pinturas de Moisés Finalé.

En los ochenta este pintor vivió su gran boom cubano. Luego se silenció en territorio nacional debido a un cambio de residencia: Finalé vive en París hace más de diez años. Su labor no era desconocida en Cuba por los más interesados, pero de la calidad y evolución de la misma sólo nos pudimos enterar cuando como un Rey, según la definición de Rufo Caballero,¹ se inauguró su exposición *Herido de sombras* el pasado mes de abril en el Museo Nacional de Bellas Artes. Gracias al minucioso trabajo cronológico que hace Corina Matamoros en el catálogo correspondiente a las piezas seleccionadas esta vez, los menos enterados nos pusimos al tanto de lo que había estado haciendo el ex integrante de 4 x 4 durante su ausencia de Cuba, y les aseguro que al cubano no le fue nada mal.

Sus cuadros tienen un marcado interés antropológico que se sustenta en las más disímiles culturas y enfatiza la afro cubana. Por eso aparecen perfiles con una evidente frontalidad y una ornamentación egipcias, o esos mismos cuerpos desmembrados, y aquel ojo, que era parte de una cara, ahora independiente, evoca al fetiche afro cubano «para



el mal de ojo». Otras veces creo ver sátiros... ¿o son los chivos que sirven de alimento a los dioses del panteón africano? Frente a muchos de sus cuadros tengo la sensación de percibir *Guernicas* eróticos... pero quizás son patakines. En el momento que intento clasificar –porque a pesar de mí misma no puedo separarme de esa tendencia– y digo *esto es abstracto*, encuentro un rostro o una silueta y deja de serlo... ¿Deja de serlo?

No pretendo –porque no sólo sería fallido y pretencioso, sino inútil– hacer una disertación crítica de la obra de este pintor; desconozco el lenguaje técnico para ello y Rufo Caballero ya se ha encargado de hacerlo bien. Además, su pintura ha llegado a mí de una manera puramente sensorial. Quienes se han comunicado conmigo son sus seres bicéfalos, andróginos, travestidos, doblemente enmascarados, grotescos entes fantásticos que evocan a aquellos que surgieron en el Renacimiento del siglo xv.

Tampoco intento imponer mi criterio –consciente de un *grosso error*– sugiriendo que sus pinturas –que podrían serlo por sus dimensiones– pueden actuar *a priori* a modo de elemento escenográfico de algún espectáculo ni que sus temáticas pueden ser una referencia para escribir un texto dramático como fue

otrora mi experiencia. Sólo quiero reflexionar en la similitud de sus inquietudes estéticas con lo que últimamente aparece en la escena cubana.

Son exactamente sus dualidades las que me sirven de pretexto teatral, la ambigüedad de las formas y los sexos serían perfectos banquetes en la obra de Carlos Díaz, el travestismo que ha aparecido en obras como *Historia de un caba-yo* o *La vida es sueño* y esos rostros. Una y otra vez los veo, rostros con velos, con barreras visuales que intentan ocultar algo pero sin lograrlo, los rostros comienzan a adquirir un volumen, llega la tercera dimensión con el latón y el cobre y el artista crea puntos neurálgicos en su pintura. ¡Rostros con volumen erigen una *máscara*! La misma que aparece en su trabajo precedente y que ahora podemos tocar.

La segunda «coincidencia» de la obra de Finalé es que precisamente insiste en todo su trabajo en emplear este accesorio que es para el teatro como la sal para la comida. La máscara, por sus características plásticas y como fuente de expresión, ha formado parte de cada uno de los rituales que en cualquier parte del mundo están relacionados con el surgimiento del teatro, ya sean zoomorfas o antropomorfas. Durante siglos estuvieron definiendo los estereotipos de la *Commedia dell'Arte*. Máscaras llevaban los actores en la tragedia griega. Y qué fueron sino máscaras aquellas «caras negras sobre rostros blancos» que en el bufo cubano caracterizaron al negro. Meyerhold, en 1913, escribía:

el teatro de máscaras ha sido siempre un barracón (partiendo del referente de barraca de feria), y la idea de basar el arte del actor sobre



Danseur (116 x 73 cm)



Entrada irreal (116 x 81 cm)

la veneración de la máscara, está ligada indisolublemente al barracón (...) el método preferido por él es el grotesco que representa sobre todo algo monstruoso y extraño. Una obra humorística que reúne en sí misma los conceptos más heterogéneos, porque ignorando los detalles, toma solamente lo que corresponde a su gozo de vivir, a su ironía y capricho hacia la vida.²

En ella siempre existe algo oculto que condiciona, como lo hicieron años atrás las de Socorro y Auxilio en *De donde son los cantantes*, o que solemnizan como en *Otra tempestad*. Tal y como lo es siempre que se utiliza en el teatro de títeres a manera de elemento mágico que cubre al actor y crea al personaje, que aún en su confección plástica el énfasis y la síntesis.

La obra de un cubano que retorna *herido de sombras* me hace evocar lo místico del humano que busca en sus religiones subterfugios para escoger sus caminos. Para volver a ese accesorio cada día menos utilizado en el teatro. Para decirnos que el artista es uno sólo

que percibe el mundo y lo expresa de maneras distintas. Pero que cuando hay un mundo lleno de falsas posturas, de segundas intenciones, de personas que niegan su verdadero sexo tras los artificios y los cosméticos; si todos vivimos en un único mundo de enmascarados, entonces el arte ya sea plástica, teatral o musical va a tener, obligatoriamente, grandes confluencias.



Esprits feminins (116 x 81 cm)



Mitie hombre-Moitie femme

NOTAS

- ¹ Rufo Caballero: «Pertenencia y destino en el arte contemporáneo», en *Revolución y Cultura*, n. 2/2003.
- ² V. E. Meyerhold: *El teatro teatral*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1988.

Zancos y más zancos

Roberto Salas

Como un gigante quiero caminar,
palma arriba...

Canción infantil

EN ESPAÑOL ZANCOS, EN INGLÉS STILTS, en francés *échasses*, en italiano *trampoli*, en portugués *pernas de pau*... El sabio Larousse por ellos reconoce a «cada uno de los dos palos altos con sendas horquillas, en que se afirman o no los pies». Sirven para juegos de habilidad y equilibrio, así como para mascaradas. También son útiles para andar sin mojarse por donde hay terrenos pantanosos. En las Landas, una inmensa llanura en el suroeste de Francia, hoy encontramos uno de los bosques más grandes de Europa, constituido esencialmente por pinos plantados durante el siglo XIX bajo la influencia de Napoleón III; pero antes del bosque, las Landas fueron terrenos pantanosos y la vegetación que predominaba eran las hierbas y la maleza. En esta región los pastores utilizaron los zancos a fin de abrirse fácilmente el camino, y con tal de no mojarse los pies, para caminar largas distancias, pero sobre todo para poder cuidar de lejos a sus rebaños de ovejas.

Con el tiempo serían muy útiles para otras labores: en algunos países de América —antes que inventaran la electricidad— existieron faroleros que hacían sus rondas en zancos; además los han usado albañiles y recogedores de frutas. En Pinar del Río actualmente podemos encontrar algunos campesinos que los montan para realizar diferentes trabajos en las vegas tabacaleras. También cientos de compañías teatrales o circenses los emplean de un modo frecuente, como atributos escénicos de gran impacto visual.

Acerca de mi proceso

La primera vez que vi a una persona sobre zancos fue durante unos carnavales. Llevaba una bandera roja en las manos y daba vueltas en la plataforma de una carroza. Diría mentira si dijese lo que sentí entonces: seguramente me pareció un gigante. No recuerdo qué edad yo tenía, pero no más de siete años. En aquellos tiempos remotos de mi niñez tuve el placer de jugar con pequeños zancos que se agarraban con las manos, pero no creo que haya sido muy diestro para dominarlos.

Aprendí a caminar en zancos a mediados de 1998, a los pocos meses de haber terminado mis estudios en el ISA. Llegaron a mi vida como parte del proceso creativo de Chispa.¹ Vicente Revuelta nos había montado algunos



pasos de Lope de Rueda, para que los representásemos en los alrededores de la sede de Teatro Estudio. Era la primera vez que hacíamos teatro callejero, y desde entonces comprendimos que los zancos eran ideales para proyectarnos en ese macroescenario que es la ciudad.

La primera enseñanza fue construirlos. Luego, durante los entrenamientos, experimentamos una nueva dimensión de nuestro equilibrio y un despertar de la conciencia. Los años de práctica nos hicieron perder el miedo a las caídas. Tuvimos la suerte de trabajar como zancudos en dos espectáculos del Bread and Puppet en el Centro Histórico, y estas presentaciones resultaron un antecedente importante del trabajo que realizaríamos más adelante con Gigantería. Con esta agrupación retomamos la tradición de los zancos y los convertimos en el centro de nuestras exploraciones creativas. En tres años de vida, por medio de la autogestión hemos producido más de cuatrocientos espectáculos de teatro callejero, entendiendo que cada presentación es un evento irrepetible. Hoy por hoy no percibo otros honorarios que los que suelo ganarme como gigante zanquero, y sigue habitando en mí el espíritu de un teatrólogo. Es él quien ordena estas notas sobre la antigua práctica de montar zancos.

Un poco de historia

Los zancos no son una invención de la modernidad. Existen evidencias gráficas de que seis siglos antes de Cristo se realizaban danzas sobre zancos. Así lo

atestiguan las imágenes dibujadas sobre un ánfora que actualmente se conserva en el Museo de Canterbury, Nueva Zelanda. Nada sabemos con certeza acerca de estas danzas, sólo que formaban parte de antiguos rituales que antecedieron al florecimiento de la cultura helénica. Un siglo más tarde, en la Grecia antigua tuvieron los zancos un antecedente respetable, los coturnos: zapatos de varias plataformas que utilizaban los actores trágicos para resaltar y engrandecer su figura en el ámbito de una escena de proporciones descomunales. Los zancos reaparecieron en el contexto de los coliseos romanos, como parte de espectáculos donde el peligro era la clave del éxito. En el museo arqueológico de Argelia se conserva un mosaico en el que se aprecia claramente a un gladiador sobre pequeños zancos luchando contra una bestia, huella de la expansión cultural del imperio sobre el norte de África. Mucho más hacia el oriente podemos contemplar la imagen de un actor sobre zancos en una pintura mural de la Dinastía Wei (220 al 265 después de Cristo) en Dunhuang, China.

También en América podemos encontrar antiguos vestigios del uso de los zancos. En el capítulo XIII del *Popol Vuh* se describe el Chitic, un baile con zancos que realizan los mellizos Hunahpú e Ixbalanqué para engañar a los sangrientos señores del mundo subterráneo de Xibalbá. Fray Diego de Landa (1524-1579) en la célebre *Relación de cosas de Yucatán* describe las danzas en honor a Yaxcocahmut, divinidad que protegía a Chacacantú, la piedra del Demonio.

El ritual se efectuaba para celebrar el nuevo año, cuando coincidía con la letra Muluc. «Este día se realizaba una fiesta en la que se bailaba en zancos muy altos, y se le ofrecía cabeza de pavo, y pan y bebida de maíz». ² Frente a la piedra de Chacancantú también danzaban ancianos con perritos de barro en las manos.

En el Códice Trocortesiano, un antiquísimo pergamino de la cultura Maya, aparece el Dios del maíz sobre zancos, semejando a los tallos de la planta. En su leyenda de Guatemala Miguel Angel Asturias reafirma este simbolismo vegetal cuando aclara que el Dios Cuculcán monta zancos para parecerse al sol, y grita: «de la punta de mis pies a mi cabeza tengo una escalera de latidos para que subas conmigo a las ramas en que se reparten los frutos y las semillas de los cinco sentidos». ³

Los zancos parecen haber sido usados por disímiles motivos, en contextos históricos muy distantes, y en civilizaciones que aparentemente no tenían una conexión entre sí. Algunas personas los usaron con fines prácticos, aprovechándolos para tareas en las que era conveniente mantenerse a una altura considerable. Otras encontraron en ellos analogías simbólicas y religiosas que le dieron cabida en diferentes tipos de rituales. Finalmente, no faltaron quienes vieron en ellos un divertimento.

En algunos pueblos españoles de la Rioja, son típicas las carreras de zancos durante las fiestas populares. En Cataluña se conservan documentos del siglo XIV relacionados con la procesión del Corpus de Barcelona, donde al parecer se encuentra el origen de los Gigantes, una de las partes más importante de las fiestas tradicionales de la región. Cada pueblo de Cataluña tiene a sus propios gigantes, enormes figuras de cartón y madera, que en sus orígenes eran representadas por un hombre disfrazado y subido a unos altísimos zancos. Como juego tradicional ya se conocían en Europa durante el Medioevo. Así lo demuestra un majestuoso cuadro de Brueghel, El Viejo, de 1560. El cuadro se titula «Juegos infantiles» y representa cerca de ochenta y cuatro juegos de la época, entre ellos los zancos. También puede verse a personas manipulándolos en un grabado sobre cobre holandés de 1657, y que actualmente se conserva en Leipzig. El grabado lleva por nombre «Acerca de los juegos infantiles». Se sabe que a finales de ese siglo, en las fiestas de Pamplona, España, sobresalió un torero de sobrenombre Candil, que gracias a la invención de unos zancos estuvo toreando sin descanso durante tres días, cobrando la nada despreciable cifra de cincuenta reales.

Fueron ampliamente usados por los actores de la *Commedia dell'Arte* durante sus presentaciones callejeras. En un museo de Estocolmo se conserva el Recueil Fossard, una colección de grabados de actores italianos que estuvieron de paso por las cortes francesas entre 1575 y 1593. Una de estas imágenes corresponde a un arlequín sobre zancos. Según me testimonia una discípula de Rine Leal, este maestro de la historiografía teatral cubana aseguraba tener noticias de un zanquero de la *Commedia dell'Arte* que a los ochenta años era todavía capaz de realizar saltos mortales de gran complejidad.

Según la Enciclopedia Encarta, de Microsoft, también un célebre funambulista francés repitió la misma hazaña pero a cincuenta y dos metros de altura sobre una cuerda tensa. Parece ser que Jean Francois Gravelet (alias Charles Blondin, 1824-1897) cruzó una gran cantidad de veces las cataratas del Niágara, una de ellas sobre zancos. ¿Difícil de creer? Pues un zanquero del Mirón Cubano de Matanzas me asegura que con sus propios ojos vio en Cuba a un funambulista caminar en zancos sobre una cuerda tensa.

A finales del siglo XVII, en Namur –actualmente territorio de Bélgica– los zancos llegaron a ser utilizados como deporte espectacular de gran aceptación popular. Casi toda la población de Namur se dividía en dos ejércitos, cada uno de setecientos a ochocientos hombres sobre zancos, luciendo colores distintivos, y organizados por sus respectivos capitanes y oficiales. La celebración comenzaba con un desfile entre los aplausos de la multitud congregada para presenciar el combate. A una señal dada, se lanzaban alegremente los dos bandos uno contra el otro para derribar a sus adversarios, no pudiendo servirse para ello más que de los codos y los propios zancos. El uso de las manos estaba completamente prohibido. Este curioso espectáculo se organizaba para hacer agradable la presencia de algún soberano como Carlos V, Pedro el Grande o Bonaparte. El último de estos combates se realizó en 1814 en presencia del príncipe de Orange, y fueron prohibidos por los numerosos accidentes a que daban lugar. Actualmente esta tradición se mantiene viva.

Aunque no he presenciado ninguna pelea de este tipo, me contó un zanquero de Teatro Andante de Granma que también en Cuba –hacia el centro y oriente del país, entre personas que practican el vudú haitiano– se han realizado combates rituales sobre zancos. A nuestro país, al igual que a otras naciones caribeñas como Haití, Jamaica y Trinidad Tobago, llegaron como

parte del legado de la cultura africana. Escribe Ramiro Guerra en un ensayo sobre tradiciones carnavalescas trinitarias:

Es una herencia danzaria que ha tenido una significación de ceremonial agrario relacionado con el crecimiento de la cosecha. Según Sachs, toda danza de salto, brinco, tranco o zancada, así como las subidas en zancos plasman la identificación del que danza, no con el que ejecuta el acto de plantar, sino con lo mismo que se planta, y así «cuanto más alto sea el salto, mayor altura alcanzará el trigo». Este es un ceremonial muy extendido, tanto en África Occidental como en la Oriental; igualmente entre los maoríes de Nueva Zelanda, en el Japón, en Indonesia y aun en el antiguo México, donde bailarines y bufones entretenían a Moctezuma II con diversiones de este tipo. Entre los yorubas de la Costa de Marfil concretamente, el baile sobre zancos es propio de las sociedades de máscaras ceremoniales donde los acróbatas y bufones de la misma son los encargados de efectuar estas danzas fuera del ritual mágico religioso. Se sientan en los techos de las casas con el propósito de hacer extrañas piruetas en un solo zanco, abriendo los brazos como alas, recorriendo la plazuela en grandes zancadas para el disfrute de las comunidades de las aldeas.⁴

Entre las creencias de la profunda selva africana está la existencia de los devoradores de almas: brujos muy peculiares que trabajan haciendo el mal entre los pueblos; hechiceros y curanderos tradicionales en su vertiente más antigua. Viven al margen de la ley y ocultan su identidad. Los Querzés son uno de los tantos pueblos que temen por estos personajes, quienes ejecutan complejas danzas en zancos altísimos, con el cuerpo emplumado en recuerdo a los primeros hombres-pájaros venidos del cielo. Mientras realizan estas danzas pueden provocar sugerencias entre los presentes, y adquieren fuerza ultrahumana de la que dan fe levantando grandes cantidades de peso.

No se sabe con exactitud cuándo son introducidos en Cuba, pero ya algunos dibujos del siglo XIX nos muestran a personas bailando en zancos por las calles de La Habana. Pienso en las escenas plásticas de Víctor Patricio Landaluz y Federico Mialhe con motivos de los festejos del Día de Reyes. Fernando Ortiz aclaró en uno de sus libros:

Algunos bailes rituales se ejecutaban subidos en zancos los bailarines. Tales bailes son muy típicos del Camerún y otros pueblos próximos de la Costa

Occidental, donde se practican con motivo de iniciaciones, funerales y ritos de fertilidad, todos ellos movidos por ideas de resurrección. Y también se vieron en Cuba *diablitos* bailando sobre zancos en las saturnalias africanas del Día de Reyes.⁵

En Cuba se mantuvo viva esta tradición durante el pasado siglo XX gracias a festejos populares como los carnavales, pero no tuvieron una presencia relevante en los escenarios cubanos hasta la década de los noventa, en la que varias agrupaciones los utilizaron de modo significativo en sus espectáculos callejeros. Durante los últimos diez años del milenio pasado surgieron al menos siete proyectos teatrales que en distintos puntos de Ciudad de La Habana investigaban la técnica de los zancos, algunos de los cuales se funden en Gigantería a partir del año 2000.

A principios de 2002, en el desfile de clausura de la primera Jornada de Teatro Callejero celebrada en Matanzas, nos encontramos veinte zanqueras y zanqueros de Granma, Morón, Matanzas y La Habana. Conozco a otros muchos que no estuvieron en aquel Pasacalle. Recientemente fue iniciado un grupo numeroso en un colectivo teatral profesional en Sancti Spiritus. Interpretense estas señales como signo de que esta manifestación escénica está floreciendo nuevamente en nuestro país: los zancos como una expresión más del arte de calle, peligrosos y divertidos, fascinantes y desafiantes.

Francisco de Goya (1746-1828) supo definir el jolgorio de un grupo de niños mientras correteaban por entre unos gigantes zancudos. El tapiz se titula «Zancos» y hoy forma parte de la colección del Museo del Prado de Madrid. Veo ahora este tapiz y no puedo evitar recordar a unos pequeños formando un largo trencito, y pasando por debajo de mis piernas como si estas fuesen un túnel. Una niña de trenzas quemadas por el sol cantaba: Como un gigante quiero caminar...

NOTAS

¹ Chispa. Proyecto de investigación teatral dirigido por Vicente Revuelta dentro de Teatro Estudio (1997-1999). Hasta la fecha, durante este período Revuelta montó sus últimos espectáculos *El mendigo y el perro muerto*, de Brecht, y *La zapatera prodigiosa*, de Lorca.

² www.vady.mx/sitios/editorial/biblioteca-virtual/miscelaneas/b.htm/

³ www.cuco.com.ar/zancos.htm. Diccionario de mitos y leyendas.

⁴ Ramiro Guerra: *Teatralización del folklore y otros ensayos*, Editorial Letras Cubanas, 1989.

⁵ Fernando Ortiz: *El baile y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Oficio de la crítica

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

■ Reflexiones escénicas sobre traición y heroísmo

El breve cuento de Jorge Luis Borges, «Tema del traidor y del héroe», metadiscursio ficcional en el que el narrador comparte la síntesis de un argumento imaginado –y concebido «Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero aúlico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida)»–, como potencial obra futura, es la motivación ideotemática del más reciente estreno del Estudio Teatral de Santa Clara: *El traidor y el héroe*. Y es suficiente estímulo para que el laborioso equipo haya construido un complejo entramado escénico que traduce la narratividad del relato en diálogo y los conflictos apuntados por Borges en acción y movimiento, desde mi apreciación de espectadora, a través de un lenguaje mucho más comprometido con la ilación de la fábula y la elocuencia de las imágenes que otras propuestas anteriores del colectivo.

El borgiano «dibujo de líneas que se repiten», estructurado en «laberintos circulares», se ha traducido para la escena en un discurso consecuente, que elige la fragmentación, las retrospectivas y la conjugación armónica o disonante de diferentes planos en función de una productividad de significados. El espacio escénico, íntimo y cercano al espectador, coherente con el nuevo espacio del colectivo, una excelente sala, dúctil y adaptable, recrea el escenario de un trabajo de campo arqueológico, que coexiste con un provisorio gabinete y puede ser también los lugares clandestinos de



FOTOS: ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

encuentro entre Fergus Kilpatrick, James Alexander Nolan –el más antiguo de los compañeros del héroe– y otros conspiradores. Los actores lanzan al espectador estribillos de conocidas canciones de la moda actual o alguna que otra frase reconocible, que le engarzan de modo más o menos directo con el presente.

Así, a pesar de la cuna irlandesa de la historia, Ryan, el investigador que descubre cómo su bisabuelo, el héroe Fergus Filpatrick, luchador por la independencia, en realidad cometió traición, y su supuesto asesinato se fraguó para encubrir una ejecución pactada con él al ser descubierto, con el propósito de no empañar su imagen pública, baluarte de una causa justa; la discusión sobre el tema de la verdad y la responsabilidad del intelectual opera sobre coordenadas que pueden comprometer una reflexión muy contemporánea para los artistas y sus espectadores. Cuando Ryan descubre la verdad, tiene la opción de develarla, con todos los riesgos que implica para él y para su país. Una verdad que incluso le presupone y le enlaza con el

pasado, desde el momento que, quien urdió el ocultamiento –Nolan–, había previsto incluso la posible intervención futura de alguien, y dejó pistas y claves, capaces de permitirle, con inteligencia, llegar al fondo y decidir qué hacer.

Y he ahí un esencial motivo de reflexión, que tiende anclas hacia la realidad, desde la escena, cuando se debate acerca del papel del intelectual y su compromiso con la verdad –esa noción para nada absoluta y tan ligada a la ética y a la ideología–, mientras en esta época de caos, una guerra que encubre el genocidio y sus nefastas secuelas coexiste con cartas abiertas, reclamos y declaraciones públicas en las que los intelectuales erigen, con la ayuda de los medios, una voz múltiple de aspiraciones activas, y algunos de ellos, desde el incuestionable peso mediático de su nombre, pretenden sentar cátedra sobre temas cuya complejidad sin embargo soslayan. El azar, o la inveterada preocupación de los artistas por estos temas, hizo que el estreno se produjera en una circunstancia que daba a la

contradicción fundamental inusitada pertinencia.

En las notas al programa, el director y responsable de la dramaturgia de la puesta, Joel Sáez, resalta cómo la labor del Estudio Teatral, en tanto grupo de investigación, se ha basado de modo esencial para la conformación de su metodología de trabajo, «en el entrenamiento de sus actores y empleando un tipo de improvisación para la búsqueda de material escénico denominada internamente improvisación individual. Improvisación individual por el modo en que se trabaja: desde la soledad del actor, hasta la paulatina definición de contextos, relación con otros actores y el espacio, generándose así, paso a paso, la sustancia misma de la ficción de la puesta en escena». En cambio, para el proceso de *El traidor y el héroe*, a sugerencia de Eugenio Barba, a partir de un encuentro sostenido con él durante la visita del Odin Teatret el pasado año, que coincidía con la gestación de este nuevo trabajo, las improvisaciones no se estructuraron desde la anécdota de la pieza y la acción de los personajes, sino que abrieron un campo a la libre asociación del actor, a partir de su relación personal con estos temas –no sólo aplicada «a los contextos escenográficos o a la intertextualidad verbal, sino sobre todo al comportamiento de los actores, extrañando así todo el contexto del relato»–, lo que se traduce en una dilatación de los significados del comportamiento del actor.

Creo que esta vez, al seguir un consejo metodológico de alguien que ha sido para ellos, a lo largo de casi catorce años de labor más que un referente magisterial, han sabido captar la esencia y ser más ellos mismos y han sido capaces de encontrar, a su modo, una visualidad, un ritmo y un latido vital propios. Yo, que he objetado a puestas anteriores

una dependencia aún no resuelta hacia sus influencias primigenias, encuentro aquí, con satisfacción, un arduo camino de búsquedas que se traduce en hallazgos desde sus propias posturas y motivaciones.

Percibí en *El traidor y el héroe* un discurso teatral más sólido desde el punto de vista dramático, un discurso que sin conceder, sino más bien proponiendo cierto nivel de abstracción e invitando a una operación de desciframiento activa, por parte del público, construye una trama sólida, apoyada decisivamente en la labor de sus actores y en la que no falta una dosis de poesía escénica. Roxana Pineda es Ryan, y su apropiación del personaje masculino, sin pretensiones de travestismo, revela el cuidado de una asunción corporal y psíquica, precisa y segura, que hurga en la psicología del investigador y lo observa a distancia, que sabe manejar dosificadamente la energía y que sigue descollando por encima del resto del grupo, aunque hay que anotar, a favor de Gretzy Fuentes, una vital caracterización de Nolan, y reconocer la fuerte presencia escénica que despliega Ana M. Martínez en su doble rol de Ayudante y Conspiradora.

Resulta una problemática compleja la de la inserción de un grupo de acentuada vocación experimental en el contexto de una ciudad de provincia como Santa Clara, en la que, a pesar de la cierta tradición alimentada por la labor de este propio grupo, el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, que los cobijara en su origen, y otros de sistemático empeño como el Guiñol de Santa Clara, el potencial de espectadores para cada nueva puesta es limitado –como para satisfacerse en unas diez funciones, según refieren los propios artistas del Estudio Teatral–, mucho más cuando no se proponen un nivel de

comunicación simple. El reto de este colectivo, que combina una raigal vocación con una disciplina rigurosa del oficio, que llega a permear el sentido de la vida para sus ofiantes, sigue siendo defender el bastión de un teatro no complaciente, arriesgado, reflexivo. Ojalá los rasgos de crecimiento que avizoro alimenten ahora mismo su próxima aventura creativa.

Vivian Martínez Tabares



■ **Roberto Zucco: holocausto de un ángel caído**

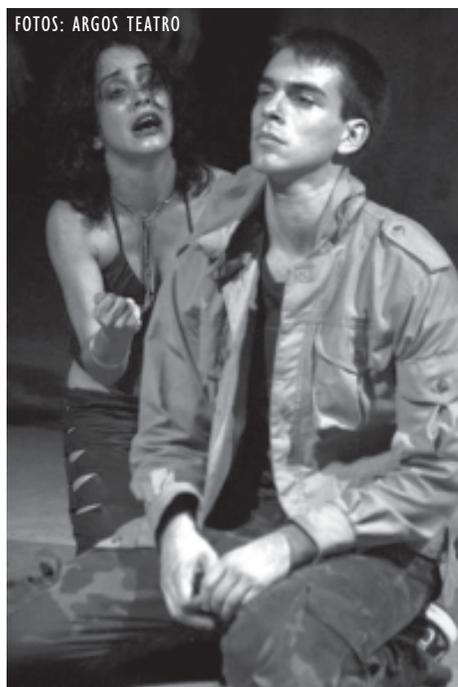
Durante cierto tiempo me he preguntado por qué nunca escribí sobre *La vida es sueño*, puesta en escena que el grupo Argos Teatro realizara en el año 2000. A la profunda devoción que siento por Calderón de la Barca –poeta, sacerdote y filósofo– y al hecho de asistir a varias funciones, se unía la oportunidad de estar en buena parte de proceso de montaje, gracias a la gentileza de su director. Vi a Carlos Celdrán darle forma a su espectáculo, y ante la ideación barroca del genio español ceder el paso a la irreverencia artística del criollo obsesionado en el empeño de construir un nuevo Homúnculo-Segismundo. El cambio de punto de vista no sólo abandonó el enfoque contrarreformista de la naturaleza humana, también desaprobó el soporte ideológico de una obra que no pocos calificamos de perfecta. La deconstrucción del clásico, cuya intención me resultó nítida desde el principio, vislumbró la realidad psicológica y social de un texto concebido fundamentalmente en clave mística y mitopoética. Aunque el problema ético enlaza varias interpretaciones, mi perplejidad no me permitió digerir el desinterés por el gran espectáculo, un príncipe despojado de trascendencia y las intrigas políticas del reino puestas en primer plano. Mi desacuerdo era total pero un entusiasmo inexplicable me arrastró a repetir una y otra vez la propuesta.

Quizás no salir muy bien parado en el encontronazo con la representación del texto canónico, me desalentó para ver *La señorita Julia*, lo cual he lamentado. Sin embargo, sí había disfrutado de *El alma buena de Se-Chuan*, y del interesantísimo *Baal*, escenificación *underground* en el sótano del Buendía. Tampoco vi *La*

tríada (1996), mas creo poder describir una trayectoria hacia la desmitificación del héroe tradicional; un coqueteo de gusto y disgusto con la figura paradigmática del bandido romántico –héroe posclásico–, del marginal que vive como un humano entre las fieras y como una fiera entre los hombres.

Argos Teatro incorpora en su trayectoria el reconocimiento, el rechazo, el éxito, los premios y la incompreensión, mientras engrosa un debate constante con lo mejor de la dramaturgia occidental, leída siempre mal, con esa incorrección obligatoria, traidora, anhelada por el profesor Harold Bloom y el maestro Lezama Lima. Después, no habrá una gota de asombro al constatar el descentramiento retórico, los cambios a la articulación poética que *Roberto Zucco* nos propone en este segundo abordaje a manos de Celdrán. El asesino ha vuelto a la escena del crimen.

Otra vez tenemos la posibilidad de disentir respecto a la apropiación del texto de Bernard-Marie Koltès, un dramaturgo francés a quien su actualidad le convierte en investigador deslumbrado ante los crímenes de Succo, el asesino serial, y en la última víctima de este –el amor de Koltès hacia Succo-Zucco es algo fuera de dudas. Otra vez se nos da el chance de comparar, cuestionar, tomar distancia, o de seguir el derrotero de Argos Teatro, cuyo sentido del riesgo evita siempre los atajos. Porque frente a una representación cuya sabemos que la entrega rezumará autenticidad y



contraste, nada de melodrama pero mucha pasión a un paso de la brillantez y de la ofensa. Carlos Celdrán ha sabido dar respuestas inteligentes a preguntas pueriles, componer una obra sin concesiones, y lo peor, confiar en los actores cuando la mayoría de los directores prefieren construir un show que funcione con independencia del actor. El último estreno del grupo defiende la apoteosis de una poética interesada en la nulidad, lo común del sin sentido, y la esperanza de redención de un ángel caído: un demonio al cual no le queda otro remedio que reinventar el *cosmos* y un proyecto de existencia.

El ámbito de lo promisorio en Zucco ha desaparecido. Ha vivido poco tiempo pero ya recorrió la escala que va de la piedra al hombre, del hombre a Dios. Y ahora anda de vuelta buscando la paz salvaje de una bestia.

Quiere ser la bestia nietzscheana –no el Superhombre– en la forma de rinoceronte de la pradera africana. (Alberto Durero lo hubiera grabado escapando de la civilización tras el rumbo de Gauguin y de Rimbaud.) Tal sueño era preferible al homicidio, al parricidio, al matricidio, al infanticidio. Succo, el individuo histórico, teje las historias que Zucco, el engendro heroico-cultural, enlaza a través



de una estructura épica. El relato diluye el conflicto en numerosas tensiones y variados personajes a lo largo del espectro social, sin una gota de morbo dentro de la sordidez. La serena dignidad del lenguaje propicia el forcejeo de tendencias y escuelas antagónicas durante los veintiséis siglos de teatro occidental. Todo un andamiaje donde el impacto del logos se integra al estatuto del protagonista. Criatura antiheroica, semidivina e infrahumana, el asesino de Koltès recibe un baño mitificador a lo Alejandro Yarini, que no lo exculpa ni lo libera de responsabilidades.

En las antípodas de las convenciones del «deber ser», Zucco actúa con una espantosa, cuestionable y encantadora libertad. Su ser angélico negativo se sabe poseedor de un espacio al otro lado del mundo. Ese espacio angélico, del que hablara Rilke, guarda los restos mortales del hombre Zucco, la primera víctima en la cadena de crímenes, que no puede amar a la Chiquilla ni a nadie pues ha destruido su humanidad y por ende ha perdido el don de la verdadera libertad. Asistimos a su propio holocausto no

sacrificial. La contradicción entre los asesinatos y la «inocencia» del criminal, reflejada en los crímenes sin sangre de la Chiquilla y su familia, parecen el meollo del *Roberto Zucco* de Argos Teatro.

El espectáculo se cuida de impostaciones y clichés, emprende la hermenéutica del texto en un ejercicio modesto de desciframiento. Huye de los grandes propósitos como no sea tomar la obra como pre-texto, un estímulo para inaugurar la jornada de pensamiento en acciones e imágenes que el arte teatral ha de alcanzar. *Roberto Zucco* recuerda la autorreflexividad del mensaje artístico, por cuanto la reflexión sobre el mundo exterior implica una reflexión sobre el discurso específico y el arte en general. La puesta en escena como hermenéutica concentra en tres células básicas lo que podría ser un amplio análisis más allá de reflejos inmediatos o críticas sociales y epidérmicas, según nos tiene acostumbrados nuestro panorama teatral y cinematográfico. Las concepciones de escenografía, movimiento espacial y de actuación son

también fuentes de emoción y de belleza.

La escenografía de Alain Ortiz suma a la utilización mínima de recursos, un juego de enormes paneles que devienen muros, paredes, divisiones, aleros. El espacio flexible se multiplica escena tras escena, y cambia al ponerse en movimiento los bastiones, fantasmas de una ley inexorable. El metal y la madera predominan, e incre-

mentan la sensación de encierro bajo un mundo parasitario en el cual la comunidad simula una colonia de gérmenes. La impresión dura, pesada y ágil que trasmite el discurso escenográfico se funde con la actuación a través del movimiento escénico. Pues, como los actores mueven la escenografía, le dan sentido, interactuando, al espacio físico que representa un manto potencialmente infinito de sugerencias. Tal estímulo condiciona la dinámica de apariciones y desapariciones, entradas y salidas, formaciones de áreas diversas animadas por un hormigueo caótico y coreográfico, donde el personaje de ocasión, el pasacalle, delata una historia ni contada. Incluso, la frontalidad se destruye moviendo la acción hacia la espalda de los espectadores.

La concepción actoral cree en los procedimientos psicotéticos sin renunciar a la vertiente psicofísica. Se propone hurgar en los adentros del personajes que de momento es menos un actante que un perorante. La introspección psicológica bucea en los móviles del comportamiento.

Pretende una discusión imposible con la manifestación de un ente atrapado en circunstancias estáticas, un sujeto dramático listo para morir o hacer morir. El estatismo interior de la obra de Koltès no admite las consideraciones técnicas del psicologismo en personajes que ni siquiera tienen nombre propio, y quien lo tiene porta un símbolo. Lo que parece un despliegue psicoanalítico es sólo una descarga poética.

Los desniveles de actuación, habituales entre nosotros, se deben a la composición del elenco que no consigue armonizar los diferentes grados de experiencia profesional. No obstante, mezclar actores de cierta trayectoria con estudiantes de actuación no da al traste con la representación, a pesar de falsedades y un tanto de debilidades en la construcción del personaje. Algunos de estos jóvenes defienden bien sus pequeños papeles, aunque el lucimiento venga de los caracteres mejor desarrollados. Yailene Sierra impregna clase y rusticidad a una Señora Elegante para recordar; José Luis Hidalgo incorpora varios

personajes que se expresan de manera precisa y sin efectismos; Zulema Clares despliega un fuerte temperamento apenas contenido por el desequilibrio de la Hermana; Caleb Casas ha hecho una contribución a su carrera con los tormentos de un Zucco vigoroso y frágil. Las actuaciones son fluidas, los actores lucen bastante cómodos y el complejo binomio organicidad-naturalidad produce esa sensación de vida cotidiana mediante una gestualidad pequeña y rápida que a ratos daña la expresión oral. Bajo los objetivos del director, muchos de los obstáculos anteriores pudieran ser inevitables o necesarios.

La puesta en escena vincula los personajes a un desajuste psíquico colectivo. Todos están enfermos. La idea del hombre enfermo en la sociedad enferma de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, regresa iluminada desde los fosos de una sucia urbe cosmopolita. La atmósfera de estulticia y vitalidad coordina las texturas ásperas, los colores grises, la sequedad, el churre, el polvo, los impulsos primarios, la espontánea bondad no adoctrinada, la crueldad

inherente, un poco de esperanza, mucho de la vulgaridad cotidiana, de lo soez que ya se volvió marca indeleble –amén de groserías y palabrotas–, un gesto, una identidad.

Roberto Zucco, de Argos Teatro, comprende un evento artístico de intensa cosmovisión. Fragua una obra de sutil cubanía a partir de esa actualidad que queremos después de aprovechar los aportes de la vanguardia, la transvanguardia y todos los epígonos y émulos del teatro de los sesenta y los setenta. De manera contraria, este teatro no duerme en el sopor poético sino lo utiliza, no busca equilibrios y formalidades sino inquietud y desafío. Su transparencia, su aire, su hábito cristalino se encamina a un teatro del hombre que alguna vez fue antropológico. La fina introspección, la sinceridad, la naturalidad recreada, atraen alrededor del estilo una mesurada heroicidad que participa del debate social internándose en la conciencia liminar o de los bordes. Es típico de la naturaleza del arte, de su historia, de su pensamiento, que el creador opere en el circuito de una lúcida delincuencia, del desacato contra las normas que destruye los límites mentales de la realidad. En ese punto ya no me importa mantenerme en desacuerdo con un espectáculo artístico; muy por el contrario: hay allí una fiesta silenciosa que es la celebración de la teatralidad.

Habey Hechavarría Prado



■ De Cabaiguán a Madrid

Entre julio y noviembre del año en curso la Compañía Teatral Hubert de Blanck ha estado presentando en su habitual sede, a teatro lleno, *Cabaiguán-Habana-Madrid*, texto del cubano Julio Cid que fuera ganador del prestigioso Premio Tirso de Molina en el año 2000.

Desde entonces a acá la realización escénica de dicho título había figurado en los planes de varios directores del patio, hasta que al fin consiguiera su arribo a las tablas de la mano de María Elena Soterías, actriz egresada del Instituto Superior de Arte hace varios años, quien ha iniciado recientemente una labor en el terreno de la dirección teatral que va dando oportunos frutos.

Cid se desempeñó durante décadas en el universo de la enseñanza artística, primero como profesor y luego como directivo docente. En 1985 estrenó su primera pieza teatral, *La trabazón*, con el Teatro Político Bertolt Brecht, y con posterioridad escribió numerosos libretos para la televisión y la radio. *Cabaiguán-Habana-Madrid* es apenas su segundo título para la escena.

El discurso dramático de esta obra se sustenta en una ingeniosa trama que dispone el encuentro de varios hermanos nacidos de la unión del mismo hombre con mujeres diversas durante la vida de este en el pueblo de Cabaiguán—ubicado en la zona central de la Isla—, y a quienes todos suponen oriundo de España. Los sucesivos encuentros entre los hermanos (Fernando, Odilia y Silvia) están signados por una actitud interesada

que va *in crescendo*: al descubrimiento que hace Odilia de su hermano Fernando —vecino en la cuartería donde aquella ha ido a parar luego de numerosas permutas— como potencial defensor ante la amenaza de un ajuste de cuentas por su participación en negocios ilícitos, le sigue la necesidad de Silvia de buscar cobija en el cuarto de Odilia a consecuencia de otro turbio proceso que la ha dejado sin vivienda, a lo cual le sucede el conocimiento de Odilia y Fernando de la posibilidad que Silvia tiene de tramitar —también por vías ilegales— la ciudadanía española para todos y compartir así una imaginada herencia.

Mientras las motivaciones de los encuentros se van desplegando, las relaciones entre los tres protagonistas se modifican sin descanso en dinámicas cambiantes de complicidad y desconfianza que sirven como leitmotiv dramático para la revelación de sus historias y reales identidades, a la par que nos muestran a estos individuos en lucha continua por la sobrevivencia, inmersos en

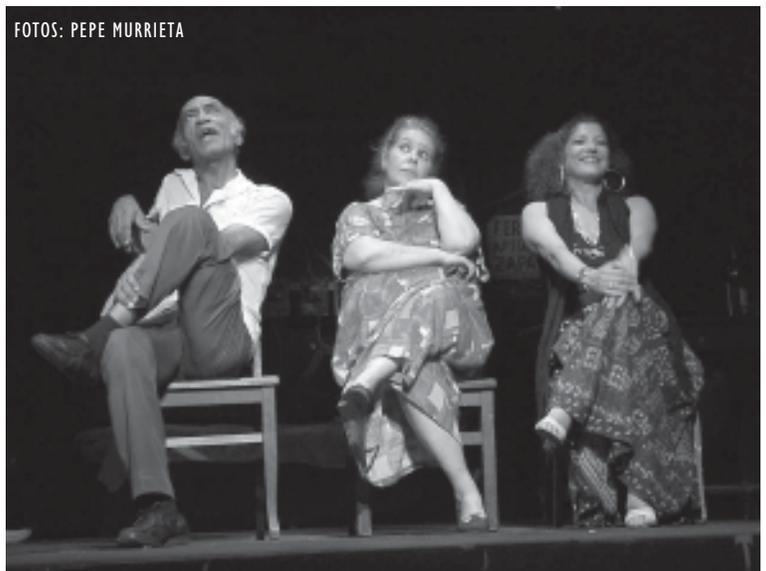
actividades de hurto, estafa y mercado negro.

La historia da una inesperada vuelta de tuerca con la aparición de un cuarto hermano —un campesino español que completa el cuarteto de pobres diablos—, quien ha viajado hasta Cuba en pos, nada menos, que de la supuesta herencia del fecundo padre que ahora, en versión que aporta este hijo de allende los mares, se descubre como un cubano rellollo.

La acción dramática dividida en cuadros por el autor prevé la inclusión de piezas de nuestra cancionística nacional —especialmente boleros— entre unos y otros. Sin embargo, la intención del equipo de realización de la puesta en escena de que la música se integrara como un personaje más en la urdimbre dramática no resulta lograda. Por momentos, más bien se adivina su empleo como recurso para permitir la fluidez escénica de una historia que, desde su texto, presenta un tránsito a saltos.

El laborioso desempeño del elenco (Pedro Regüeiferos, Yolanda

FOTOS: PEPE MURRIETA



Zamora, Pancho García y la propia María Elena Soterías) tampoco consiguió ocultar múltiples e innecesarias reiteraciones en el texto. De modo que, cualesquiera que hayan sido las virtudes que el jurado del concurso Tirso de Molina apreció en la obra, pienso que esta ganaría mucho más si la dirección hallara otro modo de resolver escénicamente la concepción cinematográfica que relaciona las escenas y lograra la síntesis necesaria en los diálogos, para lo cual tal vez sería útil el concurso de un asesor dramático.

Por su parte, la escenografía vuelve a evidenciar el problema común a una vasta zona de la escena cubana actual: la falta de una mirada especializada en el diseño escenográfico que, a partir de un concepto, pueda elaborar una acabada y verdadera imagen artística, sin que ello necesariamente suponga una mayor complejidad en la producción o el encarecimiento de su costo. Con elementos muy semejantes a los utilizados pudo alcanzarse una creación visual de mayor connotación.

En apenas treinta y cinco sesiones de ensayo se preparó este extenso espectáculo de más de dos horas de duración; tal vez en el ejercicio que supone el contacto con el público Pedro Regüeyferos consiga darnos su personaje desde esa zona interior que le estamos esperando, Yolanda Zamora adquiera aún mayor aplomo y logre un accionar más limpio y certero para su personaje, y María Elena Soterías deje fuera de escena sus preocupaciones como directora para poder disfrutar, y hacernos partícipes de tal suceso, su total entrega a la labor actuarial.

Desde el punto de vista de la puesta en escena aún será necesario un mayor cuidado en el uso del espacio y en la selección de las acciones, una potenciación de las imágenes escénicas

que trascienda las meras coordenadas de funcionalidad, cotidianidad e ilustración, y alcance verdaderos planos de significación.

Aunque quizás entre los objetivos de la compañía Hubert de Blanck no se encuentre el alcance de un estilo propio como agrupación artística, dada la diversidad de directores artísticos que laboran en la misma, sí figura la consecución de una calidad sostenida en sus producciones, lo que particularmente presupone la atención sobre los procesos creadores de las nuevas figuras que emergen en su seno en las diversas especialidades artísticas. Una acción conjunta en tal

a varios actores de la compañía, alejados de los escenarios durante años o con breves intervenciones en algunas de las obras en repertorio, de volver a lucir sobre las tablas; revisita los itinerarios de nuestro teatro popular haciéndole un espacio entre la programación a veces poco heterogénea que ofrecemos a nuestros públicos. En su aire de comedia –de tragicomedia más bien– se debaten asuntos y visiones de íntima significación en la sociedad cubana de estos tiempos, entre otras cosas nos hace pensar cuán lejos se encuentran estos personajes, que vienen a sumarse a la ya variada galería de antihéroes de la escena cubana actual, de cualquier



sentido posiblemente hubiera colaborado para que los resultados obtenidos ahora por María Elena Soterías pudieran emular con aquellos otros de *Los mangos de Caín*, de Abelardo Estorino.

Cabaiguán-Habana... regresa la dramaturgia nacional a la escena y evidencia con sus llenos de público la voracidad de nuestros espectadores por su presencia; brinda la oportunidad

imagen de triunfantes constructores del socialismo, y por último, y es algo nada desdeñable, permite que un autor verifique la eficacia de su texto y que una nueva figura aliste sus armas en el responsable arte de la dirección escénica.

Esther Suárez Durán

■ Nuestros días felices

Sé que estoy «leyendo» a Beckett como la persona que soy hoy. ¿Mañana es cuando estoy despierta? Mientras que los ideólogos y estrellas del teatro nuevo, el Living Theatre, Grotowski, apostaban a la creación otra vez de «el encuentro» (mediante la ceremonia o el acto) del performer con el espectador, Samuel Beckett se refugia en la campana de cristal hecha toda de palabras. La figuración del desconsuelo, el revestimiento teatral para el universo porque hemos fracasado. Su verborrea nos inmoviliza, nos hace caer en estado de shock, una compasión que no hemos sabido convertir en una pistola caliente y mucho menos en felicidad. ¿Se trata del lenguaje, de un uso de las palabras y su organización, tan sólo intelectual, para lectores/espectadores avisados?

Para Beckett el mundo será otro o no será mediante la palabra teatral. Sus armas de exterminio son la pausa, la descomposición y la ironía. En su experiencia personal, en su experiencia como dramaturgo y director, el lenguaje es el gran conocimiento, la investigación que llevará a cabo en esos años en que dará la vuelta de carnera a las nociones de fábula, conflicto, energía, retórica, verosimilitud, diálogo, ritmo, compromiso.

Escribí toda mi obra muy de prisa [...]. Desde entonces no he escrito nada que a mí me parezca válido. Las obras en francés me llevaron a un punto donde sentía que estaba diciendo lo mismo una y otra vez. Para algunos autores escribir es más fácil cuanto más escriben. Para mí se hace cada vez más difícil. Para mí el área de posibilidades se vuelve cada vez más pequeño.*

Señoras y señores, «esta noche se improvisa la comedia» otra vez, cubanas y cubanos, hoy asistimos a la segunda temporada de *Los días felices*, de Samuel Beckett en la Sala El Sótano, en el barrio de El Vedado. Dirige Doris Gutiérrez y actúan Mónica Guffanti (Winnie) y Nelson Rodríguez (Willie).

¿Qué ideas están expuestas en el texto y cuáles sumergidas? ¿Por qué esta decisión, siendo Beckett uno de nuestras mayores ausencias? ¿Será quizá nuestra Laguna del Tesoro?

Montones de cajas de cartón como las que vemos en las shoppings en-cajan a estas criaturas (nuestros compatriotas). Los desechos, el almacén, lo que no debe ser visto, a lo que se accede por la puerta trasera, las malas palabras, y sus llamados: Samsung, Gold Star, Sunlight, La Patrona...

Aquí está Winnie enterrada o sumergida con su cuerpo minusválido (o menos válido) pero más energizado por su «Amor a ciudad grande», «Las perlas de tu boca» o «Cuando calienta el sol». La heroína no ha sido condecorada esta vez, ¿cómo debemos entender su sacrificio? ¿Por qué Samuel Beckett la ha diseñado así, para que la conozcamos físicamente incompleta? Ay, que yo la vi, que yo la oí diciendo a cada rato: «Hoy va a ser un día feliz», «Hoy puede ser un gran día, plantéatelo así», «Yo tuve un sueño feliz». Estoy esperando que Winnie salga del cementerio de autos, y se tire al abismo. Veo veo... ¿qué veo? Otro día divino... oh, felices recuerdos... un buen día surge de la nada.

FOTOS: PEPE MURRIETA



Los días felices nos hace reír y no sentir alivio a nuestro dolor, la lucidez nos pertenece, nos agobia... ¿de qué trata esta obra? ¿Qué está sucediendo en este espectáculo? ¿Es posible que una mujer enterrada hasta la cintura interactúe con un hombre acostado, que siempre se arrastra o gatea como lo haría un bebé o un cadáver?

¿Es la partitura de un compositor que coloca los sonidos y oye su propia música? ¿O la mueca voraz del gran manipulador que sacó el máximo de eficacia y energía a las palabras?

Yo trabajo con la impotencia, la ignorancia. [...] Mi pequeña



exploración es sobre esa parte del ser que siempre han rechazado los artistas como algo inutilizable –como algo que por definición es incompatible con el arte.

«Hundirse es verdad», había contestado a propósito de algún elogio relacionado con la verdad que contenían sus obras de teatro. Lo que veía con claridad era la confusión, el caos ante los que había que sobreponerse con un deseo de renovación. Su teatro habla de la derrota, de un sentimiento de inquietud, de máxima ansiedad, de la desolación que no termina.

La Winnie de *Días felices* profesa la misma fe del autor, se mantiene aparte, se concentra en ella misma obsesivamente con algunos elementos como el neceser, el sombrero, la sombrilla, el cepillo y la pasta de dientes, «objetos muy usados y no realistas». ¿Está viva o muerta? ¿Vive un tiempo presente o es el reflejo de una idea que ha dejado su imagen solamente, su figuración poética? E. M. Cioran se ha preguntado por la relación de Beckett con sus personajes. Los ha visto bañados por «una luz grisácea». Le parece que algunos de sus pasajes «son como un monólogo después del final de alguna época cósmica. La sensación de entrar en un universo póstumo en algún lugar ideado por un demonio, despojado de todo, incluso de su maldición».

Beckett, un hombre impregnado de poesía, estructura su visión caótica a través de la gran sabiduría que lo carcome. Escribe *Los días felices* en 1961. En 1979 la monta en el Royal Court, de Londres, con Billie Whitelaw, una actriz que él adoraba. Se conservan estas palabras suyas en los ensayos:

Una de las claves de la pieza es la interrupción. Algo comienza; luego comienza otra cosa. Ella (Winnie) comienza pero no termina nada. Se interrumpe o la interrumpen

constantemente. Es un ser interrumpido. Está un poco loca... Una mujer niña capaz de muy poca concentración –segura un minuto e insegura el siguiente.

Mónica Guffanti, Doris Gutiérrez y Nelson Rodríguez construyen un espectáculo que salva, garantiza, conserva el espíritu del autor: las palabras y sus ecos, las inflexiones de la voz, una y varias durante la representación, las marcadas y distintas expresiones faciales, la obsesiva distribución de los objetos, las frases, los gestos, la colocación de algunos atributos sobre el cuerpo de la actriz. La agobiante manera de acotar de Beckett incorpora a la escritura parte de su propio cuaderno de dirección. Pareciera que cuando uno lee el texto, el director ha dejado sus huellas a la vista. Es tan importante la palabra dicha como sus restos (el eco), las variaciones posteriores, la neurotización y acalamiento de las frases, su colocación en la boca, su masticación y erupción, el desgaste y el riesgo de estar tan cerca uno del otro (actor-espectador).

La actriz/el personaje son el resultado de una inconsciencia parlanchina, insegura, que avanza y arrastra consigo fuerzas, y el deseo hasta el límite. Su rostro se fragmenta en imaginaciones distintas: cejas, mejillas, nariz, lengua. «Hay momentos en que incluso las palabras nos abandonan». Los personajes de la

puesta de Doris Gutiérrez parecen prisioneros de guerra, atrapados en medio y después de la hecatombe, en diálogo con los insectos: «¿No tienes nunca la impresión de que te están absorbiendo?, ¿No tienes a veces que agarrarte a algo, Willie?»

Hemos confundido el *self-service* del que habla Pavis con la cultura de bandeja («Lo que te den, cógelo»). Desde antes sabemos que la cultura es lo que queda cuando se ha olvidado todo, lo que falta cuando se ha aprendido todo (Edouard Henriot). Sabemos que en el pueblo hay muchos Camilos, y muchas Winnies y muchos Willies. Hay un hombre que dice: Winnie, «no seas mala, quédate conmigo una semana». Las funciones de *Los días felices* han terminado. El equipo de creación (Mónica Guffanti, Doris Gutiérrez y Nelson Rodríguez) comienza el reposo después de la euforia y el estudio de la palabra genuina, pura, ambigua, extraña en las nuevas circunstancias de enunciación. Los personajes que emergen de la nada se han ido a la nada. «El silencio hasta el día en que me muera».

El día feliz, este día feliz, se ha esfumado... Willie, ¿me vas a hablar hoy?

Nara Mansur

* Los entrecorchetos y las citas provienen de un excelente dossier dedicado a Beckett preparado por *Primer Acto*, n. 223, II, Madrid, 1990.



■ Pilotes sosteniendo un muelle

Íbamos para Alamar sobre un «camello». Entonces era el M1 nuestro de todos los días, aún hoy lo sigue siendo para ella. Ante sus críticas y señalamientos, le dije que la comprendía: ella no iba nunca a compatibilizar ese tipo de perspectiva con la de ningún otro director teatral porque eran discrepancias centrales, definitorias de otra organización, por demás muy particulares. Concordamos en que tendrían resolución sólo en un nuevo grupo. Creo recordarla suspirando, a su manera.

Tal vez allí ya estaba obsesionada con La Habana y sus caras, qué laboratorio mejor que un «camello» y su recorrido. Si no somos originarios de un lugar, nos fijamos más en él. Pero todavía le faltaba concluir su deambular por varios núcleos de significación del teatro cubano, desde que una década atrás emprendiera su camino con Teatro de los Elementos. Todos ellos fueron mostrándole mejor aquello de lo que deseaba diferenciarse, en el lógico afán de la pretendiente que añora algo más preciso por suyo.

Surge así Teatro del Puerto. La cifra no registra nada factual: no dependen de ninguna institución portuaria ni se ubican en el entorno de la rada habanera ni parece, por lo visto y sus declaraciones, que vayan a trabajar en exclusivo para algún barrio relacionado con él. A mí me remite al apotegma «la isla son los puertos», de Graziella Pogolotti, en el cual expresa la condición de trasiego cultural e intercambio infinito que representa el puerto en contraposición al encierro insular, al mar como abismo.

Entiendo que para Milva Benítez y Fernando León Jacomino, los creadores de este nuevo grupo de teatro —y ahora para sus tres restantes miembros, también fundadores— significa, efectivamente, dar curso a su avidez a través del diálogo con el aprendizaje pasado, con las influencias técnicas, con el conocimiento del curso cultural cubano y universal. Si me esfuerzo veo las marcas de muchos procesos precedentes, algunos de ellos compartidos en común, típico recorrido de un comienzo de esta naturaleza. Pero observo mejor, y me interesan más, las diferencias conseguidas en el montaje que ha hecho nacer (a) Teatro del Puerto.

Carahabanera empieza con el tránsito de personajes por la ciudad inscrita en su nombre. Son primero individuos, luego masa que parece andar con sus disfraces cotidianos al ritmo de las notas musicales desconstruidas de la «Marcha del 26 de Julio», especie de ironía en torno a la distancia, para ellos, entre el «ideal» soñado y los días reales que padecen. Cuando todos reiteran con sus pasos el baile de la chancleta, están protestando.

Mas *Carahabanera* no es un espectáculo político, su búsqueda es socio-cultural. Quiero decir que pretende un dibujo social, más que individual, de la gente en la urbe e indaga en el substrato de ciertos comportamientos culturales popu-

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



lares. Visible es tal gozne, por ejemplo, en el primer monólogo, interpretado por Ernesto Alfonso. Dice haber nacido en La Habana. No sabemos si es verdad, se lo repite con tanta fuerza que dudamos. Su verbo, sin embargo, circula por viejas calles montado en un Impala del 58. Guiado por la musicalidad de un texto poemático, que recuerda a Guillén y Ballagas y a Luis Carbonell, exterioriza su «habaneridad» tal vez anquilosada, tal vez «ontológica», reforzada por el vestuario, mezcla de pasado y soledad.

Sigue otro «tránsito» de personajes. Así va evidenciándose la estructura de la puesta, descentrada entre monólogos o pequeñas escenas ensamblados por esos «desfiles» callejeros, de los que parecen escaparse personajes o situaciones para darse a conocer ante los espectadores. Otro de ellos es la Muchacha cultivadora de margaritas, suerte de ingenua enajenada, a quien da vida Maylín Gómez Cruz. En este segundo monólogo es muy efectivo el uso de las luces y la música, en

particular el contrapunteo entre las repetitivas acciones del personaje, como expresión de su solitario encarcelamiento, y las del saxofón.

Luego el montaje se detiene en un comercial de «Colonia Cítrica». Trajes, luces y naranjas, todo rojo. Promueven la cosmética, la cirugía plástica. Aparece detrás el maraquero, seguido de otro hombre. Como una serenata a dos voces, se disputan a una mujer. Apelan al bolero, hablan con sus letras. Quizá son antiguos pretendientes de ella o amores idos. Apoyados en el movimiento y el sonido de una rumba se enfrentan por la dama.

Ahora disfrutamos de otra mujer (¿la anterior, la cultivadora de margaritas?), lánguidamente echada sobre una tumbona, al borde de la piscina o de la playa o en el patio de su casa, cantando también su soledad. Frívola, mecanizada como la muestran sus cadenas de acciones, tocadas por la extraña vis cómica de Maylín.

A este le continúa el cuarto monólogo, a cargo de Gerardo Frómota. Sincroniza en una secuencia fragmentos de texto con la ejecución de un guaguancó, sus gestos parecen implorar paz, clemencia al cielo. Y alguna divinidad lo escucha porque comienza a caer confeti, se impone la tregua del carnaval, el oasis pasajero para curar angustias y soledades. O es la lluvia intentando barrer el suelo. O la nieve añorada en el trópico subdesarrollado. A este personaje popular se le sumarán los restantes con serpentinadas. Cantan: «nadie tiene a nadie, nadie tiene na». Con ese nuevo «tránsito de personajes» finalizan, se despiden.

Así es el espectáculo, o al menos así lo veo yo, un tanto seco, distanciado, frío, como si lo observáramos a través de un cristal a veces limpio, en ocasiones empañado. Esa sensación la provoca una mezcla de un propósito con un defecto. El montaje quiere ser así, no busca embaucar al espectador

mediante una complicidad festiva. Pretende un contacto revelador del caudal de padecimientos de esos personajes mostrando los surcos de esas caras habaneras, o mejor de esas almas cubanas. Se construye entonces sobre un humor cáustico, sobre una ironía permanente para la cual hasta el carnaval es un espejismo, un grito.

No obstante, dificultades constructivas aumentan en sentido negativo tal percepción, esencialmente correcta, como ya señalé. Por un lado, el engranaje dramático se resiente al apoyarse en un sistema que, al partir de improvisaciones sobre temas y motivos aislados, crea células muy llamativas mas no necesariamente interdependientes. Ello no invalida, en modo alguno, la utilización de ese método de trabajo, del cual he visto surgir grandes espectáculos, pero aquí todavía su uso acusa la lógica impericia de no saber tejer todos los hilos entre las partes integrantes del montaje. De ahí deriva, por otra parte, esa sensación de que a la puesta le falta su acabado final.

No creo, sin embargo, que sus hacedores permanezcan ajenos a ello. La puesta misma evidencia la lucha contra tales obstáculos en la exploración muy consciente de los lenguajes escénicos. Por ejemplo en la relación entre las acciones verbales y las físicas, en el uso de códigos no verbales –sonoros, visuales, gestuales, cromáticos– como células o motivos de la acción, en el papel de entrenamientos generales y aplicados que redundan en una vital, consistente y eficaz presencia de los actores para resolver sus desafiantes tareas, en la centralidad de la elección temática como contrapunto del descentramiento de esta escena de dramaturgia compleja... Constituyen las marcas del legítimo carácter de *proceso* inscrito en *Carahabanera*. Proceso que en su totalidad es, a su vez, el mejor incentivo para la

revisión constante del espectáculo. Para, valga la paradoja, no darlo por terminado.

De hecho, se me dirá que ello (el carácter procesual, la valoración de los elementos técnicos y expresivos arriba expuestos) es así en todo teatro. Cierto, menos en el que cada vez más nos acostumbramos a ver sobre nuestros escenarios, incluso ni en los casos en que tales presupuestos son enunciados.



Por eso me gusta *Carahabanera*, porque en su imperfección nos coloca frente a una auténtica artesanía teatral, resultante de un arduo *proceso de trabajo* práctico e idelógico, muy consecuente con los deseos explícitos de fundar un teatro de grupo, no simplemente un grupo de teatro. Ética indoblegable de aquella muchacha, la actriz y hoy directora Milva Benítez, con la que, años ha, conversaba en el «camello».

En realidad, Teatro del Puerto tematiza, de algún modo, en el tejido del montaje sus propios anhelos artísticos. Siembra los pilotes de un muelle en el fondo del mar y adentra sus tablas en la bahía. Los actores, parados sobre él, comienzan a rescatar de un naufragio a personajes que luego vemos caminando por su Habana. La marea está alta y ellos no han terminado de andar. Tampoco yo esta crítica.

Omar Valiño

■ Casa con puerta a la calle

Ni el más escéptico puede referirse a la dramaturgia de Héctor Quintero sin tener en cuenta el respaldo perenne del público. Si le pregunto a mi vecina la bodeguera por grandes piezas de la dramaturgia cubana como *Parece blanca* de Estorino o *María Antonia* de Hernández Espinosa, lo más probable es que me haga una mueca. En cambio, seguro que, como mismo escucha a Marisela y a José José todo el día, recordará con precisión los títulos y argumentos de *Contigo pan y cebolla*, *Te sigo esperando* e incluso *El lugar ideal*.

A principios de agosto de 2003, luego de diecisiete años de su estreno, Quintero ha repuesto en el céntrico Teatro Mella su comedia *Sábado corto*. Y cortas se han quedado las expectativas de una temporada de mes y medio, pues luego de siete fines de semana en cartelera, el lunetario no da abasto. Todo el mundo acude, la gente habla mucho en la sala, comen las papas fritas y el maní que los vendedores prodigan en el intermedio, pasan un rato sin duda más agradable que el deparado por la opción televisiva de turno. Son espectadores, en su mayoría, no especializados: la masividad misma.

Héctor en su lugar, consciente del fenómeno. Por favor, no digamos más que persiste ese por alguien llamado «teatro de contorsiones y murumacas». Su textualidad es pura palabra a ser expresada por el equipo de actores sobre el escenario. La escenografía reproduce un apartamento de Centro Habana y persigue la exactitud en los detalles. El director ha ido perfilando sus toques naturalistas: el espejo real y

no la superficie metálica y brillante que lo imita, el enchufe para la plancha, las jabas llenas de cosas, la multitud de adornos encima de las vitrinas, cómodas y escaparates, el teléfono negro que imaginamos inútil ante los inalámbricos. Iluminan las ventanas, perpetuamente cerradas (qué calor), sugerentes rayos del sol mortecino de las siete y pico.

El original del libreto que mereciera en el Festival de Camagüey de 1986 el Premio Santiago Pita al mejor texto, es modificado por el autor para que cumpla su objetivo en estos tiempos. A la obra, publicada en varias ocasiones, se le han añadido referentes inmediatos: el almendrón de diez pesos, la alusión al DVD. No se llega al extremo de citar esta vez el fricandel o el yogur de soya.

Claro que existe en el fondo un substrato que permanece, siempre es así cuando se cruzan caracteres humanos: hay una cercanía que nos acompaña a lo largo de toda la historia, hay una nostalgia por reconocer en Esperanza Mayor también la frustración, la soledad, la duda, la inquietud de nosotros. Tal esencia, universal y perdurable, es revestida por todos los artificios e imperativos de Quintero, incluidos en la textura literaria de forma



abiertamente bufona, desenfadada. Una propuesta que, cierto es, hace pensar al receptor, mas únicamente desde la letra, la crítica puntual a la falta de agua, el dólar, lo malo que está el transporte, las calles, y las bromas que en muchas ocasiones suenan como el chiste ya escuchado, no la honda reflexión del mejor Quintero.



Yo prefiero quedarme con la zona incompleta de Esperanza Mayor, pues sí la tiene: la leo bajo el estilo crudamente realista de la propuesta. Esa región donde habita lo popular de su expresión que no cae en estereotipos y alardes. Porque ni siquiera en la manera de dar un escándalo puede encasillarse a los cubanos, tan variadas y coherentes son sus intervenciones. Lo mejor de esta

versión de *Sábado corto* está en las incorporaciones equilibradas de algunos de sus intérpretes: es más difícil ser orgánico en una comedia costumbrista que en un performance.

Natasha Díaz luce una contenida asunción de la protagonista, sin los tics que a menudo se le observan en la pequeña pantalla. Correctas transiciones, tiempo justo para enunciar un parlamento, sin precipitación. En una escena fugaz Gina Caro consigue atraer sobre sí todas las miradas. Se trata de la interpretación más virtuosa, maneja todo el tiempo el ritmo de su *Pura Blanco*, avanza con naturalidad, no falla en las entonaciones. La Socorro Porro de Zenia Marabal depara instantes de humor bufo, condimentado con la experiencia de esta veterana. Miriam Martínez podría aún rebajar los aires dislocados de su *Perla*. Evert Álvarez es uno de nuestros mejores actores, logra mantener la actitud del guajiro y entabla con Natasha una dinámica que da mucha vida a la puesta.

Entre lo más destacado, reitero, la escenografía de Pedro García Espinosa: cuidada, sin anacronismos, sin estridencias. Tal vez demasiado abierta de un extremo a otro del escenario. La banda sonora cumple con discreción, así como las luces, sin efectos puntuales, más bien planas, en un tono correcto.

Desde la forma, uno imagina que *Sábado corto* es exactamente así, no es menos, no es más. Una pieza que puede volver de cuando en cuando, como esas visitas espaciadas que nos resultan amenas. Sí creo que, a estas alturas, la Compañía Teatral de Héctor Quintero podría tener la deferencia de regalar, y no vender, el programa de mano del espectáculo, sobre todo a espectadores tan fervientes que acuden a aplaudir la obra del venerado dramaturgo.

Abel González Melo

■ La frágil memoria del teatro

El investigador y dramaturgo cubano Jorge Antonio González (1912-2003), cubre con su obra historiográfica la crónica de más de doscientos cincuenta años de vida teatral habanera, tenaz y pacientemente recopilada durante toda su existencia en las principales hemerotecas de la capital.

Sus obras mayores publicadas reflejan fundamentalmente el desarrollo del arte lírico en Cuba, a partir de la primera representación operística ocurrida en el habanero teatro Coliseo o Principal, el 12 de octubre de 1776, fecha que él mismo encontró y dio a conocer en sus trabajos. Los títulos *Óperas cubanas y sus autores* (1943), *Historia del teatro en La Habana* (1961), *Repertorio teatral cubano* (1951) y *La composición operística en Cuba* (1986) —los dos primeros escritos en colaboración con Edwin T. Tolón—, abren el camino y son consulta insoslayable de todo investigador que decida emprender esta apasionante aventura cognoscitiva.

Pero Jorge Antonio no limitó sus intereses, ni mucho menos, a la ópera. También produjo otros textos que aún permanecen inéditos o han sido publicados parcialmente. Algunos de ellos han servido de bibliografía para obras monumentales como el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el *Dizionario della musica UTET* o la *Enciclopedia dello Spettacolo*. Sus famosos artículos «El ballet en Cuba hasta 1948» y «La primera compañía de ballet que actuó en Cuba», aparecidos en 1973 en la revista *Cuba en el ballet*, sirven como textos de estudio en las escuelas nacionales de esa especialidad, y aún espera

pacientemente por su publicación una anunciada *Enciclopedia del ballet*, también de su autoría.

En 1998 sus colegas del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas se proponen rescatar —con la lógica aprobación del autor— parte de sus archivos allí conservados y preparar una cronología, merecedora del Premio Anual de Investigación Cultural de ese año, otorgado por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. Ambas instituciones cuidan la edición que ahora ve la luz con el título *Cronología del teatro dramático habanero*.

El período seleccionado entre 1936 y 1960, resulta de extraordinaria importancia para la historia del teatro cubano que a partir de ese año comenzó a variar de manera radical el rumbo de sus preferencias, apartándose progresivamente del vernáculo y de la alta comedia española de corte benaventino, para adentrarse en un teatro de mayores ambiciones estéticas, donde podían ya empezar a manejarse los conceptos de dirección y puesta en escena.

Por supuesto que este cambio no ocurrió de manera intempestiva, sino que fue el resultado de un lento proceso de decantación en el gusto, no sólo de los espectadores, sino también de los creadores. Ya desde 1910 cuando José Antonio Ramos, Max Henríquez Ureña, Varela Zequeira y Baralt (padre) fundan la efímera Sociedad de Fomento del Teatro, comienza a perfilarse esta inclinación. A ella siguieron la Sociedad de Teatro Cubano, en 1915, el Seminario Universitario, en 1926 y la Institución

Cubana Pro Arte Dramático, en 1927, dirigidas por Salvador Salazar.

Podría mencionarse aquí también el papel —tan pocas veces divulgado— desempeñado por algunas compañías teatrales extranjeras que propugnaban este tipo de teatro de arte. Por ejemplo, la de la actriz española Margarita Xirgu —quien nos visitó por primera vez en 1922 y en 1936 dio a conocer en Cuba y en América toda los títulos mayores de Lorca— o la de la argentina Camila Quiroga —que promovió un concurso de obras cubanas en 1928. Por su parte el empresario habanero Luis Estrada hacía alternar por esos años las obras de Muñoz Seca, Arniches y los Hermanos Quintero con algunos títulos del teatro francófono —como *Topacio*, de Marcel Pagnol o *El magnífico cornudo*, de Fernand Crommelynck, estrenadas en el Teatro Principal de la Comedia, en 1931 y 1934, respectivamente—, lo cual significaba ya cierto paso de avance en esa dirección.

En 1936 ocurre la fundación del Teatro de Arte de La Habana La Cueva. Su primera puesta en escena, *Esta noche se improvisa*, de Pirandello, conoce un considerable éxito de público y crítica. Este significativo estreno marca el inicio de una nueva etapa en que proliferarán las agrupaciones teatrales: Academia de Artes Dramáticas (1940), Teatro Universitario (1941), Patronato del Teatro (1942), Teatro Popular (1943), ADAD (1945), Academia Municipal (1946), Prometeo (1947), GEL (1949) y las Misiones Culturales del Ministerio de Educación (1950), entre otras. Corresponde a este período

también el fenómeno conocido como «las salitas teatrales», espacios minúsculos, a veces con menos de cien localidades, que comenzaron a presentar programaciones estables diarias hacia la segunda mitad de la década de 1950.

Es precisamente la labor de todas estas agrupaciones teatrales, en coexistencia con los remanentes de un teatro más tradicional y comercial, la que se ve reflejada en las dos mil novecientas dos fichas de puestas en escena ordenadas en este trabajo monumental. En cierta medida su autor ha conseguido atrapar la frágil memoria teatral nacional de todos esos años y ello basta para asegurar de antemano la importancia y la repercusión de esta publicación en nuestro ámbito cultural.

Apunta Esther Suárez en el prólogo:

Cierto es que se trata de una investigación primaria; es decir, de la recopilación y organización de los datos elementales que muestran un fenómeno o proceso; en este caso, de la actividad escénica de la capital por espacio de un cuarto de siglo. Precisamente en ello radican su valor y sus posibilidades.

Es, a partir del agrupamiento certero de los datos primarios –labor tediosa y difícil– que logra, después, el estudioso levantar las más elaboradas y audaces teorías.

Sin embargo, es de lamentar la omisión en el cuerpo de la obra de algunos aspectos que habrían incrementado su valor intrínseco, así como, lógicamente, el número de sus páginas, que se aproxima a las cuatrocientas.

Teniendo en cuenta el ordenamiento cronológico de las fichas, como el título bien deja

suponer, imprescindibles resultan en este tipo de libros la presencia de índices –onomástico (de autores y directores), de títulos, de teatros– a fin de facilitar la práctica de su consulta. No debe ignorarse sin embargo que su exclusión es sólo imputable a cuestiones de índole económica y temporal, y no editorial, ingente trabajo realizado por el colectivo del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas –integrado por Haydée Salas Santos, Miguel Sánchez León, Roberto Gacio Suárez, Nancy Benítez Trueba, Michel García Fraga y María Elena Tallés– y las editoras Lic. Rosario Esteva y Rosario Parodi.

Seguramente otros especialistas podrán encontrar otras ausencias. Por ejemplo, algunos datos complementarios que habrían enriquecido notablemente las fichas, como los elencos que intervinieron en las puestas –lo cual habría supuesto incluir también índice de actores– y algún comentario u observación relativos a la obra, la puesta en escena, etc.

Por supuesto, la perfección escapa casi siempre a la realidad. Conocemos de cerca las agotadoras condiciones en que fue preparada esta edición sin la intervención del autor, por motivos de su avanzada edad –casualmente este título salió de la editorial pocos días antes del fallecimiento de Jorge Antonio González, sensible pérdida para la historiografía de la cultura cubana, ocurrido el pasado 3 de julio. Es muy fácil señalar defectos desde fuera. No reconocer las virtudes y la importancia que «a pesar de» representa este volumen en una



biblioteca especializada, sería de una ingratitud casi inconsciente y necia. Felicitémonos, pues –especialistas, investigadores, estudiosos y curiosos–, por la aparición de este enorme repertorio que colma una inmensa laguna en el conocimiento de nuestra cultura.

Enrique Río Prado

EN TABLILLA

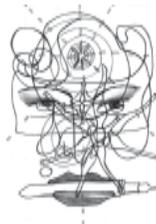
EVENTOS

De nuevo Narices Rojas en Daoiz

«Volvemos de nuevo a encontrarnos en junio, la primavera en la calle Daoiz. Haremos danzar nuestro corazón para los niños. Será una fiesta inolvidable de narices rojas volando como papalotes al viento», le dijo una nariz roja a la otra al inaugurarse la tercera convocatoria de la temporada Narices Rojas, del 11 al 15 de junio de 2003, auspiciada por el grupo Teatro Papalote, en esta ocasión dedicada al cuarenta aniversario de El Mirón Cubano.

Convocado desde 2001, como preámbulo de las celebraciones por la fundación del destacado colectivo titiritero matancero, la temporada se ha dedicado a rendir homenaje al arte del payaso, línea creativa de varias agrupaciones matanceras durante toda la década del noventa y la actual, y que desde su primera edición permitió la participación de todos los payasos de la ciudad con invitados de otras provincias.

En esta edición la temporada se inició con la premiación y muestra del concurso de artes plásticas Los Payasos, donde se presentaron un centenar de niños de toda la provincia, cuyas obras se expusieron en la galería del Centro de Promoción de la Cultura, y en la que un jurado presidido por el pintor y caricaturista Manuel Hernández decidió premiar las obras de los niños Alberto Alonso, Claudia Tapanes y Juan Luis Fernández. Ese mismo día el espectáculo inaugural *Paso a paso...* en el Teatro Sauto, contó con la actuación de los



payasos de los grupos invitados y números de magia y acrobacia, de la agrupación circense Espectros, quienes rindieron homenaje al Mirón Cubano, colectivo que en los noventa estrenó *El circo de los pasos*, versión de Albio Paz sobre dos textos de Lope de Rueda, cuya puesta parte de la esencia del arte circense y las técnicas del clown.

El evento se caracterizó por un genuino vínculo con las comunidades durante los cinco días que duró. Los niños matanceros fueron partícipes de las actuaciones en las salas teatrales, en sus propias escuelas o en otros espacios, de los payasos Barrilete del Guiñol de Camagüey, Titiriloly de Juglaresca Habana, Chequeré de Teatro Tuyo de Las Tunas, y de los matanceros Patalarga y Titipó; además de los espectáculos *Bromibromeando* y *Tres jockers visten al rey* de El Mirón Cubano, *Charlot* de Icarón Teatro, el estreno de *Tres payasos buscando amigos* de Teatro de Las Estaciones, y *Jueguipayasos* del grupo anfitrión.

Otras actividades, como la premiación del concurso literario Narices Rojas, que contó con la lectura de textos del cuaderno *Los payasos*, de Dora Alonso, la habitual peña de El Retablo y Teatro de las Estaciones, y la *Cantata al payaso*, con textos de Dora Alonso, musicalizados por los trovadores Lázaro Castillo, Ernesto Pita, Denis Esteban y Lien Rey, matizaron la temporada con diversas miradas al milenarismo arte del clown.

Significativo fue durante el evento el diálogo con el equipo creador de *El circo de los pasos* sobre el proceso creativo de esta puesta en escena de Albio Paz, en

actividad organizada por la UNEAC, el Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas Israel Moliner y el colectivo anfitrión, lo que constituyó otro homenaje al colectivo Mirón Cubano.

La clausura de la temporada fue en el espacio sociocultural La Calle de los Títeres, que este año cumple su quinto de existencia como trascendente actividad comunitaria en el barrio de La Marina, lugar donde está enclavada la sede de la agrupación, y que en esta ocasión estuvo dedicada a homenajear a los payasos Fosforito (Freddy Maragoto) y Maravilla (Fara Madrigal) de Teatro de Las Estaciones, a un baile de disfraces y a las actuaciones del Mirón Cubano y Teatro Icarón, el amaestrador de animales, el Charro Negro y el grupo infantil Reparador de Sueños, dirigido por ese incansable creador que es René Quirós; además de la presencia de Manuel, quien hizo caricaturas para los niños y padres presentes.

Se despedía así, con una fiesta que inundaba las calles, una temporada donde en el redondel del escenario de las actuaciones de todos los días quedaba el sonido de la música del circo, el jolgorio de los payasos y la invitación de una *nariz roja* a otra, a esperar la primavera, para que de nuevo, el próximo año, se inicie la fiesta... (Ulises Rodríguez Febles)

¿Los titiriteros a la vanguardia?

Si entre el diverso público del teatro existe un espectador que debe estar conforme, por la calidad y la cantidad de las ofertas que

dirigidas a él ha tenido este año, ese es el niño. Durante 2003 las salas han mantenido programaciones regulares de teatro de títeres y para niños. En la segunda mitad los titiriteros han sido mucho más ambiciosos porque, no conformándose con las puestas, han realizado eventos donde máximas como exigencia y perseverancia los han caracterizado. Ninguna de las actividades que posteriormente comentaré han tenido como objetivo la promoción personal ni el cumplimiento de un plan que usualmente suele ser extra artístico, sino que los caracteriza la necesidad de un intercambio tanto teórico como práctico.

En el verano, con sede en el Museo de Historia Natural, el proyecto teatral Escena Abierta que dirige el titiritero Javier Pérez, ofreció funciones todos los sábados en la sala Colibrí, que lamentablemente no pudo suplir siempre la demanda de los cientos de niños que cada fin de semana se daban cita en ella. Por segunda vez se consumaba la Temporada Teatral de Verano «También los sábados tienen duendes», que reunió nuevamente a grupos de la compañía Juglaresca Habana encargados de representar espectáculos con temas ecológicos. Esta vez en la temporada se promovieron tres concursos, uno de dibujo al que debía agregársele naturaleza muerta, otro de confección de títeres con material reciclable, ambos para los niños, y un tercer concurso de dramaturgia titiritera con tema ecológico, para adultos. Como había ocurrido el año anterior la temporada concluyó con una gran fiesta en la Plaza de Armas, los niños hicieron una pintura gigante en la calle

defendiendo el medio ambiente y las marionetas reafirmaron el carácter titiritero del evento, que amerita un reconocimiento especial en una ciudad donde los problemas ecológicos y el cuidado del medio ambiente sólo quedan en la mera exposición de los carteles publicitarios sin acabar de arraigarse en el pueblo.

Mientras esto sucedía en La Habana Vieja, en el mes de agosto, del 18 al 23 en todo el municipio de Marianao, grupos de teatro irrumpían en los barrios y empezaba el show teatral: estábamos acudiendo a la cita del Tercer Encuentro de Teatro Comunitario «Lo que trae la Marea» a cargo de Frank Santos Zuazo, director del proyecto La Marea, e Ignacio Larios o «Nacho el Cucaracho», titiritero mexicano que junto a sus hijos y esposa también cambian las casi siempre cómodas y elitistas salas de teatro por las impredecibles calles llenas de un público, a veces indiferente, que por ellas transita. Conferencias sobre la dramaturgia titiritera, el arte del juglar impartida por Bebo Ruiz y una discusión en la que se negaba la verdadera existencia de un títere nacional fueron los momentos teóricos en un evento que está basado en la praxis de la interacción con un espectador dispuesto pero no predispuesto para el hecho teatral. El grupo Teatro Local de México, con sus títeres y su humor circense, fueron el plato fuerte del evento que terminó demostrando que un teatro comunitario siempre logra un intercambio en términos físicos; por eso el rap, la música clásica con tres, guitarra y clave y una función teatral fueron protagonizados por los vecinos, aficionados y



profesionales, de la derruida casona que funciona como sede.

Al terminar las vacaciones no acabaron con ellas los eventos titiriteros y el pasado mes de octubre, del 20 al 26 y en diferentes salas de la capital, más de veinte grupos de titiriteros participaron en Títeres UNEAC, que en su cuarta edición estuvo dedicado a los grupos Alas, Titirivida y Caballito Blanco de la colindante provincia pinareña. Fueron homenajeados Bebo Ruiz y Julio Cordero, ambos artistas con una carrera sublime en el quehacer titiritero y el teatro para niños. El evento contó con la presencia de la destacada titiritera mexicana Viki Ruano, quien no sólo demostró en la noche de clausura que su teoría de la manipulación tiene una manifestación práctica en ella misma, sino que sorprendió a sus talleristas con su «extraño» pero efectivo manejo del títere y también a los no talleristas cuando pudimos observar una decena de títeres de excelente factura y gracia que se habían confeccionado en tan breve espacio de tiempo bajo su conducción. No siempre se tiene la suerte de tener entre nosotros a una personalidad veterana en el arte de darle vida al muñeco, y los cubanos la supimos aprovechar bien.

Julio Cordero, Freddy Artilles y Bebo Ruiz estuvieron a cargo de los coloquios y las conferencias de este encuentro y el fotógrafo Luis González de la Rosa, presidente del Instituto Cubano Andaluz que coauspicaría el evento, decoró la Sala Villena con su exposición *Homenaje al titiritero cubano*. Títeres UNEAC ha perdido el carácter del capitalino que rinde homenaje a otra provincia porque esta vez, además de los grupos homenajeados, estuvo presente el

Guiñol de Guantánamo con Eldis Cuba y *Opalín y el diablo*, tendencia que el equipo organizador del evento que encabeza Miriam Sánchez, secundada por Santiago Montero, José Luis Quintero y Mario González, promete mantener. La quinta edición estará dedicada al Guiñol de Camagüey. Entonces, hasta el próximo año. (Yudd Favier)



Fernando Quiñones obtuvo asimismo mención.

En la categoría de teatro para niños, Miriam Sánchez presidió el jurado, acompañada por Luciana Suárez, Alexander Paján, Santiago Montero y Regina Rossí. Roberto Fernández y Ariel Bouza obtuvieron los lauros de puesta en escena, por *La infanta que quiso tener los ojos verdes* y *el caballero de la mano de fuego* y *Con ropa de domingo*, respectivamente. En actuación fueron premiados Xiomara Palacio, Osmany Pérez, Maikel Chávez, Dania Agüero, Jorge del Valle, Gilda de la Mata y Carmen Thomson, en tanto merecieron menciones Yosvanis Brito, Arminde de Armas y Aracelis Rodríguez. Héctor Angulo obtuvo el galardón de mejor banda sonora por *La infanta...* y Marta Díaz Farré y Juan Acosta recibieron menciones de puesta en escena.

En actuación humorística, Marisela Herrera por *La verbena de la paloma* y Verónica López por *Tartufo* obtuvieron sendos galardones. Los premios especiales de la agencia Caricato recayeron en Asenneh Rodríguez y Alden Knight. Verónica Lynn fue distinguida por su extensa obra como actriz. Se dio a conocer la convocatoria a las becas Adolfo Llauradó para jóvenes intérpretes.

Caricato vuelve a cometer faltas de primer orden, que ya se constataban en ediciones anteriores. Entre ellas la más lamentable: aceptar la competencia de artistas cuyos colegas de grupo forman parte del jurado. Mientras no se revise la convocatoria del concurso y sus organizadores no se atrevan a decir no ante lo mal hecho, a

equilibrar y variar a los jurados y en especial a algunos de sus miembros que parecen vitalicios, a detener la pifia, a luchar contra el oportunismo de unos cuantos que ven en Caricato el premio de la familia y no el importante evento que debiera ser, hasta ese minuto no será este un certamen de calibre, al cual la variedad real de la escena cubana acuda sin límites, deseosa de verse respaldada, pero además, a sabiendas de que va a ser respetada y valorada en lo profundo su concepción estética y ética. Porque si algo hay que tener claro en un momento donde el teatro se ejecuta bajo tan difíciles signos, es que sólo éticamente podremos comunicarnos y salvarnos a través de él.

Para la próxima, por favor, que no se repita el dislate. (Abel González Melo)

PREMIOS

Caricato se repite

Con todas las inquietudes que genera a su alrededor, Caricato, el premio anual de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, repite los mismos problemas que lo abaten cada año. Recién han sido efectuadas las premiaciones correspondientes a 2003.

En la categoría de teatro para adultos, el jurado estuvo integrado por Juan Ramón Amán, Ada Oramas, Jorge Garciaporrúa, Ramón Ramos y Doris Gutiérrez, quienes compartieron el premio de puesta en escena Francisco Covarrubias entre Carlos Celdrán (*Roberto Zucco*) y Francisco García (*En el túnel un pájaro*). A manos de Caleb Casas y Jorge Luis Duarte fueron los reconocimientos de actuación, así como las menciones recayeron en Yailene Sierra, Wilfredo Candebat y Pedro Regüeiferos. Francisco García, Miriam Learra y Ernesto Tamayo, todos de *En el túnel...*, recibieron los premios, así como Natasha Díaz por *Sábado corto*. Resultó mejor banda sonora la de Marco Antonio Gómez para *La querida de Enramada*, cuyo director

ALTERNATIVAS

Pálpito en Ecuador

Del 20 al 24 de julio del año en curso, y en homenaje al 220 aniversario del natalicio de Simón Bolívar, se celebró el segundo Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil, en Ecuador. Cuba estuvo representada por el grupo Pálpito y su último estreno, *Con ropa de domingo*, de Maikel Chávez, bajo la dirección de Ariel Bouza y las actuaciones de ambos y Xiomara Palacio. Además de Cuba estuvieron Colombia y varios grupos del país sede. Este evento fue organizado por el colectivo Fantoche Teatro de Grupo, que lo dirigen Hugo Avilés y Ruth Coello.

**Okantomí
en sus veinticinco años:
más que una alegre sonrisa**

Labra sueños en el rostro de niños y adultos una representación de esa tropa de rapsodas titiriteros, guarecidos y alumbrados tras el lema onírico de: Okán to mi –amor de mi corazón o amor de Yemayá– que gestaron su fundador y guía, el actor titiritero y director escénico Pedro Valdés Piña, y la magia cómplice de Marta Díaz Farré (Rirri), Arminda de Armas y Margarita Díaz, aventura a la que se sumaron posteriormente Jesús Ferrer, Juan Acosta, Carlos Massola, Ana Rojas, Ramona Roque, Luis Enrique Chacón, Ángel (Kike) Díaz, entre otros, en hornada feliz de actores consagrados en su vida y oficio. De sus orígenes como agrupación –le antecede el Guiñol del Parque Lenin– encontramos La Colina de los Muñecos, creada por Haydée Salas, en un contexto de ventiscas inspiradoras en esa geografía como lo fue La Peña de los Juglares, con Teresita Fernández y Francisco Garzón Céspedes, caverna de ecos memorables con voces fraternas: el propio Piña y Carlos Espinosa, críticos, autores e investigadores como Ignacio Gutiérrez, Freddy Artilles y Mayra Navarro.

Otro ámbito referencial fue la instauración de la Escuela de Capacitación de actores y directores de Teatro para la Infancia y la Juventud, bajo la efervescencia de profesores cultivadores de talentos como Bebo Ruiz y Julio Cordero, Dora Carvajal, Leopoldina Nuñez, Derubín Jácome, Raúl

Eguren, los referidos Mayra y Freddy, todos gestores de una proliferación de retoños que configuraron y fortalecieron el movimiento, hoy día en fase recuperativa.

Para sustentar la liturgia simbólica de su signo, el colectivo escoge el 28 de enero de 1978 como fecha fundacional, no en balde el sello martiano de sus mensajes de predicación humanista patriótica y universal, enfilados al iris ennoblecedor de la infancia, abriendo un capítulo de nuevas puestas en terreno-escena.

Entretanto, las semillitas de Okantomí ya espigaban sus figuras en lo que hoy suelen ser vigorosos tallos de dominio y pericia técnica, surcados por una ideodiversidad temática y argumental. *Los tres pichones*, la primera teatralización de la cuentística infantil de Onelio, versión y dirección de Marta Díaz quien la interpretó junto a Arminda, fue una contundente arrancada por lo funcional y preciso en una poética cubana muy en su medio natural en esa geografía suburbana que los condujo al periplo de *Mambí*, de David García, que compartió espacio histórico imaginativo-ambiental con *El pequeño jugador de pelota* de Garzón Céspedes, ambas puestas en terreno escénico de Piña, para más tarde adentrarse en el *Mundo de mi corazón* del universo poético-dramático de Tagore, sin abandonar la línea juglaresca.

Frecuentemente el teatro de títeres instaure adecuaciones conceptuales y técnicas al enfrentar improntas, durante la transposición a la imagen escénica, provenientes de fuentes literarias, tradiciones culturales o plásticas. En recientes puestas para espacio dramático, el colectivo sortea situaciones a

resolver, dado el carácter de poder real de este tipo de imágenes-mensaje, que abrumarían al lector escénico y lo conducirían a un grado de alta tensión dramática al punto de la catarsis.

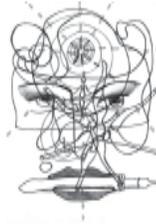
En el montaje *El león y el perrito* de Tolstoi, con magnífica acogida emocional por parte del espectador, se configura una solución de «traspaso» no sólo de las cualidades gestadas por el actor y trasmitidas al personaje-títere, sino a un pase de muñeco y a la sustitución de una técnica por otra (marioneta a juguete), debiendo el actor-receptor conservar su propia incorporación del empleado del zoológico y asumir con sus propias manos el comportamiento del cachorrito: lo extrae de la jaula a la vez que interpreta una canción concebida para reforzar la situación dramática y los estados del personaje. Incentiva así en el receptor un alto nivel de identificación, relación esta que obliga a una distancia necesaria, más bien dualidad, que le permite atender asuntos técnicos de la manipulación. Intrínsecamente encarada con acierto por Juan Acosta y el equipo.

El público conmovido por el acto de amor y humanismo clama por el regreso de su pequeño héroe, mientras expresa empatía por el «fiero» León que ha sufrido en abandono y soledad, su ausencia.

En la escena «El sueño de Raulito» de *Bebé y el señor Don Pomposo* de José Martí, versión de Modesto Centeno, dos títeres comparten la cama, duermen y respiran, sueñan. Dos actores ocultos interactúan con las actrices caracterizadas en vivo y de igual



modo asumen la dualidad de su rol, al sustentar el comportamiento del muñeco. Los actores resuelven la relación de voz y movimiento (Aracelis Rodríguez y Ana Rojas) a la vez que regulan la distancia necesaria para el control-mirada, top, verticalidad, nivel, expresión y luego encadenan con el actor Tomás Galo Hernández el discurso escénico en continuidad progresiva, preservando la línea de acción fundamental de personajes y situaciones, conseguida con alta eficacia estética, emotividad, autenticidad y limpieza del dibujo. Sortilegios a los que el actor titiritero se enfrenta a diario en su hechizante oficio-destino-razón de ser, que el colectivo no sólo transfiere en su labor de sala: lo expande al espacio abierto en su extensión social en comunidades, hospitales, asilos de ancianos, Museo de Bellas Artes y en un despliegue de mutua retroalimentación.



Piña nos comenta la anécdota del obrero tabacalero de Tampa al referirse a Martí: «Yo no entendía lo que decía, pero me daban ganas de llorar» y esta labor supera el riesgo de un espectador diverso en edad y procedencia, que percibe forma y contenido no sólo al pulso de la razón por imagen textual o gestual, sino por vías perceptivas de sensorialidad sutil.

Cuando una voz rencuentre la antigua costumbre de narrar historias, leyendas, el antiguo oficio de transmitir vida a pedazos de papel, o de cartón o madera, cuando unas manos, simplemente unas manos construyan sobre el horizonte de la imaginación un universo de colores y de formas... habrá llegado Pedro Valdés Piña. La armónica conducción de Marta Díaz Farré,

en conexión cooperativa con el elenco, su madurez conceptual y práctica invocan el fervor que el colectivo alimenta en su aniversario tal como un faro de perseverancia.

La ternura de Romerillo y las travesuras de Sisebuto, allá en Loma de la Bruja, Sierra Maestra o cualquier otro sitio, nos remontan al texto de Novalis, música de Carlos Ansa y voz de Aurorita Basnuevo... Sisebuto, ven de prisa / En la sonrisa de un niño / Ven trayéndome el cariño / Abierto de la sonrisa / Ven cabalgando en la brisa / Sobre el corcel del paisaje / Por caminos del lenguaje / De un mundo de fantasía / Envuelto en la poesía / Del más deslumbrante traje. / Te busco con gran empeño / Como el aire que respiro / Ven volando en el suspiro / Imaginario de un sueño / Ven, que aquí cada pequeño / Está llorando por ti / Vuelve como el colibrí / Por nuestra alegre campiña / Por qué te impacientas, Piña / Si Sisebuto está aquí. (Raciel Reyes Geada)

Amado del Pino: su mejor momento

Nadie negará que suerte y talento suelen ir, en ocasiones, unidos. Amado del Pino, tras merecer en 2002 el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, recién ha obtenido el Premio de Teatrología Rine Leal 2003, el más importante galardón que en dicha especialidad se entrega en el país, convocado por esta revista. Su libro *Sueños del mago. Ensayos sobre dramaturgia cubana contemporánea*, de próxima aparición por Ediciones Alarcos, fue distinguido en el marco del XI Festival de Teatro de La Habana por un jurado que presidiera Graziella Pogolotti e integraran Margarita Mateo Palmer y Omar Valiño.

Y por si esto fuera poco, el 30 de octubre se hicieron públicos los resultados del Premio de la Crítica Literaria que otorga el Instituto Cubano del Libro: Amado y Ediciones Alarcos se alzaban con uno de los diez lauros por *El zapato sucio*.

¡Enhorabuena! Y qué momento para nuestro colaborador y amigo, el teatrólogo y dramaturgo de la temporada.



Desde San Ignacio 166

CON LOS PRIMEROS FRÍOS DE

este otoño, llega a los lectores *tablas* 3/03, un número que se presenta en Teatro y Nación. Desde La Macagua, mítica sede del Escambray, quiere abrirse esta entrega al teatro de grupo, festejando los treinta y cinco del importante colectivo, los veinticinco de Okantomí, los quince del Estudio Teatral de Santa Clara y los diez de Pálpito.

El pasado volumen de *tablas* fue puesto en circulación el viernes 19 de septiembre, en el marco del XI Festival de Teatro de La Habana, tras una conferencia magistral que nuestro invitado especial, el gran dramaturgo español Alfonso Sastre, ofreciera en la sala Caturla del Amadeo Roldán. La revista coordinó asimismo la Comisión de Eventos Teóricos y Pedagógicos de la cita habanera, con resultados visibles en la satisfacción de muchos talleristas y alumnos de la ciudad y distintas provincias. A continuación se detalla dicho programa, ampliamente relatado en La Selva Oscura de estas páginas.

Dos seminarios, entre el 15 y el 20, impartieron los profesores Paolo Beneventi (Italia) y Lluís Masgrau (España). El primero, «¿Por qué un teatro con los niños?», sesionó en la sede del Conjunto Folclórico Nacional, y el segundo, «Introducción a la Antropología Teatral», en la sala Manuel Galich de la Casa de las Américas. Los talleres estuvieron a cargo de los maestros colombianos Beatriz Camargo («Biodrama y cuerpo») y Juan Carlos Moyano y Clara Inés Ariza («Epidemia I»), en el Museo de Artes Decorativas y el Pabellón Cuba, respectivamente, entre el 18 y el 28. Con posterioridad al Festival, Moyano recorrió Santa Clara y Matanzas, donde compartió e intercambió con artistas y estudiantes.

La Fundación Ludwig de Cuba acogió con su habitual amabilidad los debates y encuentros matutinos: las conferencias magistrales de Ian Herbert (Inglaterra), presidente de la AICT, y Paolo Beneventi; los paneles sobre diseño escénico (Jesús Ruiz, Nieves Laferté, Erick Grass, el ecuatoriano Virgilio Valero y el portorriqueño Miguel Vando) y dramaturgia contemporánea (Abelardo Estorino, Norge Espinosa, Amado del Pino, José Milián y el mexicano Antonio Zúñiga); y el encuentro entre críticos, profesores y especialistas de nueve países.

De especial connotación cultural fue la visita de Alfonso Sastre, quien recibiera el título Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte, y la Medalla Haydée Santamaría de la Casa de las Américas. Sastre recorrió las provincias de Villa Clara, Granma y Holguín, presentó la edición cubana de su libro *La batalla de los intelectuales* (Ciencias Sociales) y conversó profusamente con artistas y escritores de nuestro país.

tablas coordinó asimismo, junto al Instituto Cubano del Libro, los encuentros El Autor y su Obra, dedicado al prestigioso dramaturgo cubano Antón Arrufat, y Libro a la Carta, dedicado a Reinaldo Montero, quien presentó en el Sábado del Libro su más reciente texto: *Fausto*, hermoso volumen que ve la luz por Letras Cubanas. En coauspicio con Casa de las Américas, por otra parte, el Café Concert «Calle, performance y espacios interactivos».

Casi un mes después del Festival, entre el 20 y el 24 de octubre, programamos la sexta edición de nuestro Desde San Ignacio 166, esta vez bajo el título «Teatro francés hoy». Nuevamente en la Ludwig se alzaron las voces de los actores de tres colectivos cubanos. Teatro El Público leyó, bajo la dirección de Carlos Díaz, *Para Louis de Funès*, de Valère Novarina. Carlos Celdrán guió para Argos Teatro la lectura de *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, de Michel Azama, en tanto Roberto Gacio dirigió para Teatro de la Luna los textos de *Sigue la tormenta*, de Enzo Cormann. Además fue proyectado un material en video sobre el proceso de montaje de *Tartufo* (Teatro del Sol, Arianne Mnouchkine).

tablas 2/03, ampliamente divulgada en el Festival, fue puesta a la venta en la Escuela de Instructores de Arte Eduardo García Delgado el lunes 13 de octubre, en todas las provincias que visitaron nuestros profesores invitados, y fue presentada en el Festival de Teatro de Oriente, en Venezuela, a principios de noviembre.

Y aguardando las nunca demasiado bajas temperaturas invernales de la Isla, proyectamos presentaciones de libros para diciembre y enero, de las que daremos fe en próxima entrega.

Eugenio Hernández Espinosa

A la orilla de la presa

CON A LA ORILLA DE LA PRESA, LOTOS, LIRIOS Y GIRASOLES, estoy: con *Asalto a la guarida*, estoy: con tu emblemático Teatro de Arte Popular, creado entre sueños y quimeras, estoy.

Siempre tuve la impresión que entre Tú y la Ikú había un pacto en el cual habías logrado conseguir un plazo, muy breve, para realizar tus sueños. Sabías que ella te esperaba al doblar la esquina. Por eso trabajabas sin descanso. Todo al mismo

tiempo: crear Teatro de Arte Popular, ser su director general y artístico, actuar, escribir, componer. Sin el mínimo cansancio estuviste en la primera escala musical de la vida que te tocó vivir. Por eso siempre cantaste en do de pecho, con la certeza de no desafinar nunca y con la agudeza de aceptar cualquier reto. Con el esfuerzo y el tesón de un gladiador, obligado siempre a vencer, luchaste sin ceder un ápice a tus principios, contra criterios incapaces de comprender tus objetivos artísticos. Soñaste siempre con hacer Teatro para el pueblo, con el pueblo.

Representar en escena a «la gente sin historia». Los que no te comprendieron, o los que se sintieron incómodos por tus códigos artísticos extraídos de lo más popular, te apodaron populista, como lo hicieron también a nuestro predecesor Paco Alfonso, dramaturgo y teatrista que descansa en el rastro del olvido.

En mi memoria desmemoriada, por los avatares de la vida en constante ajeteo más que por los años, llevo impresa tu valiente defensa de *Calixta Comité* —excomulgada ayer, canonizada hoy— frente a colegas y amigos que semejantes a César bajaron su pulgar, como en los juegos públicos de la antigua Roma, en señal de no aceptación.

Te recuerdo en nuestros encuentros en el salón de descanso del entonces Teatro de Ensayo Ocuje, de nuestro ¡Gran Maestro Roberto Blanco!, donde después de sesiones de ensayo de *Lumumba* o *María Antonia*, *El alboroto*, *Los días de la guerra*, *María*, *Unos hombres y otros*, donde interpretabas cada personaje magistralmente, te leía mis obras recién escritas, o escenas de algunas en proceso de gestación: *Aponte*, *Caridad Muñanga*, *Calixta Comité*, *Nanú*. A pesar del cansancio te sentía latir de emoción. Con la vehemencia que te caracterizaba me dabas tus criterios, con ellos me revestías de entusiasmo.

Cuántas veces cabalgamos, a trote, por nuestras vivencias callejeras, muy latentes, de nuestros barrios

FOTO: PEPE MURRIETA



populares marginados: *Los Sitios*, *asere*, y *El Cerro*, *ambia*, el poseedor de *La Llave*. Juntos tejimos y entretejimos proyectos que nos dejó correr la imaginación despojada de atavismos. Con esa inquietud propia del que no puede perder tiempo te sumergías en la creación. Al unísono un cuento, una obra, una canción, la dirección de un espectáculo y la caracterización de un personaje.

¿Cómo lo lograbas, Tito Junco?

Con tu facultad de obrar con prontitud y energía.

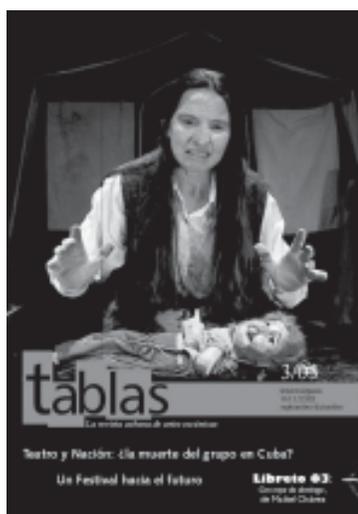
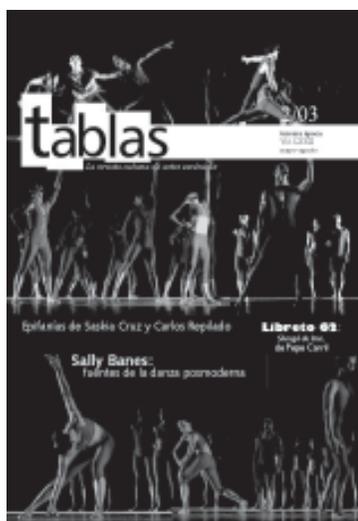
Hoy llego a ti con la letra de una canción que solías cantar:

«Déjame decirte
cómo sucedió.
No lo vas a creer,
fue una cosa así
que surgió del corazón...»

Con el corazón de los teatristas, del público que te aplaudió, te aplaude y nunca dejará de aplaudirte, gladiador negro del sueño, la fantasía y la esperanza, te saludamos hoy.

¡Moforibale y aché, Tito!

Índice 2003



Abreu, Andrés D. «Rectificaciones *eminens* en el esplendor de un *Delirium*», 2, pp. 86-87.

Albelo, Ismael. «El vuelo del Tocatoro», 1, pp. 78-80. // «La hermosa ley de amar y el hoy de la danza en Cuba», 2, pp. 8-15.

Banes, Sally. «Fuentes de la danza posmoderna», 2, pp. 16-26.

Bonilla, Noel. «Compás o esculpir la mirada», 2, pp. 88-89.

Bosch, Héctor. «Tras las huellas del Mejunje», 1, p. 88.

Bouquet, Rosa Ileana. «Tres W (Wilson, Waits y Woyzeck) y una B (Bremen)», 1, pp. 73-75. // «Karenina del trópico», 3, pp. 55-58.

Bouza, Ariel. «Junto al arroyo de la sierra», 3, p. 96.

Cano, Osvaldo. «Poco ruido y muchas nueces», 1, pp. 86-87. // «La escena callejera», 3, pp. 20-22.

Carril, Pepe. *Shangó de Ima*, 2, pp. 41-55.

Celdrán, Carlos. «De los clásicos», 2, pp. 27-31.

Chávez, Maikel. *Con ropa de domingo*, 3, pp. 43-51.

Cordero, Tania. «Legendario paso de cuatro. Premio Nacional de Danza 2003», 2, pp. 5-7.

Díaz, Yamil. «El beso de Martí», 1, pp. 4-5.

Dueñas, Miriam. «Raúl Oliva, paradigma insoslayable», 2, p. 95.

Espinosa Mendoza, Norge. «*El enano en la botella*: una ceremonia para el bufón de Dios», 1, pp. II-V. // «Nuevo Taller en Cuba del Royal Court Theater», 2, p. 94. // «Ian Herbert: un crítico entrevistado», 3, pp. 9-11. // «Londres es un escenario», 3, pp. 59-63.

Estévez, Abilio. *El enano en la botella*, 1, pp. 41-55.

Favier, Yudd. «*Once upon a time... un cubano llamado Finalé*», 3, pp. 64-67. // «¿Los titiriteros a la vanguardia?», 3, pp. 87-89.

Fernández, Roberto. «Pepe Carril y *Shangó de Ima*», 2, pp. II-III.

Fulleda León, Gerardo. «Roberto Blanco: legado», 1, Entretelones.

Gacio, Roberto. «Santa Verónica del teatro cubano», 1, pp. 11-12. // «Entre el túnel y el pájaro», 2, pp. 84-85.

Garbey, Marilyn. «Cuatro preguntas a Beatriz itinerante», 3, pp. 30-32.

García Leyva, Luvel. «El teatro con niños: ¿una educación para la domesticación o para la libertad?», 3, pp. 33-35.

García Morales, David. «Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco», 1, pp. 35-40.

Gibert, Yamina. «La magia desnuda del extraño circo de las pompas», 1, pp. 76-77.

Gómez Triana, Jaime. «Un festival en La Habana para alcanzar el teatro futuro», 3, pp. 12-19.

González de la Rosa, Adys. «Por la vitalidad de un espacio teatral en Pinar del Río», 2, pp. 90-91. // «El teatro se viste de domingo», 3, pp. 51-53.

González Martell, Roger. «Luis Amado Blanco y el teatro en Cuba», 1, pp. 26-29.

González Melo, Abel. «México como el primer amor», 1, pp. 57-62. // «Alquimia de Buendía», 2, pp. 82-83. // «Casa con puerta a la calle», 3, pp. 83-84. // «Caricato se repite», 3, p. 89.

Guerra, Ramiro. «Cien años de danza mundial», 2, pp. 3-4.

Hechavarría Prado, Habey. «*Roberto Zucco*: holocausto de un ángel caído», 3, pp. 74-76.

Herbert, Ian. «Ensueño habanero», 3, pp. 6-8.

Hernández Espinosa, Eugenio. «A la orilla de la presa», 3, p. 93.

Hernández-Lorenzo, Maité. «*Tartufo*: vigencia de un título», 1, pp. 84-85. // «East side stories», 2, pp. 66-70. // «Una tarde de otoño», 2, p. 90.

León Jacomino, Fernando J. «Escena cubana actual: ¿es fácil ser joven?», 2, p. 96.

Mansur, Nara. «Nuestros días felices», 3, pp. 79-80.

Martínez Tabares, Vivian. «Azarosas andaduras para un zapato sucio», 1, pp. 70-72. // «Reflexiones escénicas sobre traición y heroísmo», 3, pp. 72-73.

Pérez Estanquero, Orestes. «Gente de su talla», 1, pp. 81-83.

Pérez Peña, Carlos. «Los Doce», 1, pp. 32-34.

Pérez-Recio, Liliana. «Diálogo con Carucha Camejo», 2, pp. 57-62.

Pérez Rementería, Dinorah. «El espacio invadido», 2, pp. 71-77. // «De no estar tú, demasiado grande sería el bosque», 3, pp. 27-29.

Pino, Amado del. «El precio de aquella noche», 1, pp. 9-10. // «El señor repertorio: segundo acto», 2, pp. 78-79.

Pogolotti, Graziella. «Gilda», 3, p. 42.

Puzo, Rodolfo de. «Un festival en La Habana para alcanzar el teatro futuro», 3, pp. 12-19.

Quintero, Héctor. «Cuarenta y cinco años de Teatro Estudio», 1, pp. 30-31.

Reyes, Raciél. «Okantomí en sus veinticinco años: más que una alegre sonrisa», 3, pp. 90-91.

Río Prado, Enrique. «La frágil memoria del teatro», 3, pp. 85-86.

Rodríguez Febles, Ulises. «De nuevo Narices Rojas en Daoiz», 3, p. 87.

Salas, Roberto. «Zancos y más zancos», 3, pp. 68-71.

Salazar, Rubén Darío. «Teatro en Sancti Spiritus», 1, pp. 89-90.

Sarduy Zamora, Emeris. «Crónica santalareña», 2, pp. 91-92.

Sastre, Alfonso. «De Cuba», 3, pp. 3-5.

Schechner, Richard. «¿Qué es el performance?», 1, pp. 13-25.

Suárez Durán, Esther. «Epifanía de la luz. Entrevista a Carlos Repilado y Saskia Cruz», 2, pp. 32-40. // «Verbena de múltiples encuentros», 2, pp. 80-81. // «De Cabaiguán a Madrid», 3, pp. 77-78.

Valdés Piña, Pedro. «Ernesto Briel: un virtuoso excepcional», 2, pp. 63-65. // «Maikel Chávez en Pálpito», 3, pp. 44-45.

Valiño, Omar. «Con Martí, por el rostro humilde de la patria», 1, pp. 6-8. // «Monólogo cubano: ¿espejismo o realidad?», 1, pp. 63-66. // «Un gesto», 1, p. 96. // «En Unión, con Pedro Vera», 2, pp. 92-93. // «Voz en Martí: otra experiencia», 3, pp. 36-42. // «Pilotes sosteniendo un muelle», 3, pp. 81-82.

Vázquez, Liliam. «De cómo *El zapato sucio* llegó a las tablas. Crónica de un estreno», 1, pp. 67-69.

Por una equivocación de *tablas* en la entrega 2/03, enviamos a imprenta una versión de trabajo de la sección «Encrucijadas», y no la definitiva. Ello provoca que, quien lea el artículo «Fuentes de la danza posmoderna» de Sally Banes, traducido especialmente para nuestra revista por Freddy Artilles, advierta ciertas incorrecciones. A continuación aparece la fe de erratas advertidas.

En la página 16, columna 1, línea 10, donde dice «afuera» debe decir «fuera»; c. 1, l. 17, en lugar de «Marie Banfante» es «Marie Bonfanti»; c. 2, l. 9, debe ser «apreciación» y no «aparición».

En la página 17, c. 1, l. 18, «con» debe sustituir a «como»; c. 1, l. 39, lo correcto es «las danzas libres»; c. 2, l. 3, «Sada Yacco»; c. 2, l. 15-16, debe decir «la seriedad de su empeño».

En la página 18, c. 1, l. 8., «cinéticas y simbólicas», no sus singulares.

En la página 19, c. 1, l. 46, la frase correcta es «así como», y no «como»; c. 2, l. 48 y 54, debe decir «Cunningham»; c. 3, l. 22, debe omitirse la primera «o»; l. 25, debe aparecer en singular «nuestros entendimientos».

En la página 20, c. 2, l. 24, «basaba» y no «basa», l. 36, «camp» y no «campo», l. 44, «Setterfield» es el apellido correcto; c. 3, l. 1,

«Burt» es el nombre correcto, así como en la l. 10 el nombre de la revista es «Times».

En la página 21, c. 1, l. 11, debe ir en plural «importante»; c. 2, l. 23, el apellido correcto es «Whitmann»; c. 3, l. 1 y 6, el apellido correcto es «Fried».

En la página 22, c. 2, l. 29-30, debe decir «habían encontrado el lugar» y no «se habían encontrado en el lugar»; c. 3, l. 35, «Aparte» y no «A parte».

En la página 23, c. 1, l. 16, «Sally» es el nombre correcto; c. 2, l. 22, «Jill» es el nombre correcto, l. 23, «partidaria» y no «partida», l. 32, «público» y no «el público»; c. 3, l. 14, «Steve» es el nombre correcto, así como «Jill» en l. 51 y «Phoebe» en l. 55.

En la página 24, c. 1, l. 26, el nombre correcto es «Oyvind».

En la página 25, c. 2, l. 52, el apellido correcto es «deGroat»; c. 3, l. 8, «física» debe aparecer en plural, y en l. 33, el nombre correcto es «Batia».

En la página 26, c. 1, l. 14, el nombre correcto es «Pooh», l. 43, «posmodernista» debe ir en plural.

En las notas, l. 4-6, debe decir «expresarse de manera más fuerte y directa por medio del movimiento que del discurso hablado», l. 13 y 23, el apellido correcto es «H'Doubler», l. 30, debió decir «significa zapatos de gimnasia».

Por problemas de impresión, se omitieron asimismo en la pasada entrega las dos páginas finales del libreto *Shangó de Ima*, de Pepe Carril, cedido a *tablas* por Roberto Fernández. Este texto completo, junto a *Chicherekú*, verá la luz en próximos meses por Ediciones Alarcos.

Confundiendo en la amabilidad de sus lectores y colaboradores, *tablas* reconoce su falta y se disculpa.

Junto al arroyo de la sierra

Ariel Bouza



EN 1993, AÑO DE PROFUNDAS SIGNIFICACIONES para los cubanos, nace el grupo de Teatro Pálpito, conformado por actores muy jóvenes, algunos debutantes en la profesión y tocados por el impulso de la juventud. En 1996, después de intensos procesos de búsquedas, aparece la puesta en escena que define la poética de trabajo del colectivo, *El pez enamorado*, fábula de un pez que ama a una flor. En este espectáculo dos personajes-tipo de raigambre popular narran la historia. La controversia entre los actores-personajes y el intercambio directo con el público trazarán el rumbo. En lo adelante, Pálpito asumirá ambos elementos como estilo de creación.

Yo nací en Manicaragua, en la finca Zapatero, un batey situado entre Mataguá y La Jorobada: es el rincón donde, dicen, el diablo dio las tres voces. Para mí es el sitio donde descubrí el Arte de la mano de una viejuca canosa, del signo Aries y por lo tanto resabiosa, conocida como la mejor costurera de la región, y un padre cuenta cosas, de esos que hay que mandar a hacer.

Luego mi cuerpo se fue estirando, el guajirito de Zapatero se convertía en un adolescente y el grupo de Teatro Escambray era el lugar ideal para mí. Cuando atravesaba el trillo hacia la secundaria Julio Sotolongo, mis ojos siempre giraban hacia la famosa Macagua. Mi preuniversitario llevaba el nombre Mártires del Escambray y quedaba más cerca de la sede teatral. Para sorpresa mía, compartía las clases con hijos de actores del mítico grupo. Una noche llegué, de improviso, hasta el añorado lugar. Ante mis ojos crecían imágenes de enormes molinos de viento. Yo pasaba por diferentes estados de ánimo, llegó un momento en que no sabía si reía o lloraba, por fin veía teatro. Mi decisión se fomentó, quería estudiar esa carrera y no descansaría un solo momento hasta el día del examen de ingreso.

Cuando llegué al Instituto Superior de Arte daba cuatro pasos hacia delante y diez para atrás. Los artistas me parecían de cartón, intocables. Felizmente, terminé

la carrera en el año 1992, aprendiendo de maestros como Filander Funes, Vicente Revuelta y Berta Martínez. Un año antes de la graduación, entré a La Colmena, dirigida por Carlos Alberto Cremata: allí actué en todos sus espectáculos.

Luego de una década de laboreo, donde tuve la suerte de crear obras como *Sácame del apuro*, *Historia de una muñeca abandonada* y *La cucarachita Martina*, el grupo Teatro Pálpito estrenó *Con ropa de domingo*. Aquí comparto el escenario con Xiomara Palacio y Maikel Chávez. Y sigo los presupuestos fundadores. Se narran dos historias, la del narrador y la del personaje. El actor es libre para crear en el escenario, tiene el derecho a equivocarse, a esperar la reacción de su compañero. No se aferra a una gestualidad y puede jugar con el texto, a partir de circunstancias dadas. Improvisa frente al público siguiendo pautas previamente acordadas. Por eso cada función provoca en los actores tantas expectativas como las que genera el día del estreno.

Como director, le pido al dramaturgo que convierta en historia una idea, idea que ya se discutió con los actores para que el sentido de la verdad llegue al público y, de esa manera, lograr la comunicación con el espectador. Pero cómo comunicarse con los seres humanos en estos tiempos. Tal vez la clave radica en volver a contar las historias con la sencillez y la ternura de mi padre, aquel guajiro que alumbraba, con su voz, las noches en la loma del Escambray.

Recientemente vio la luz el Proyecto Buenaventura, que nos llevará a desandar por las nubes, vestidos con ropa de teatro. En Sitio Yera, al amparo del monte, el perfume de la flor mariposa y el murmullo del arroyo serán fragmentos de la escenografía de los cuenteros, ávidos de encontrarse con el público, para descubrir ante ellos ese milagro que es el teatro.

