Miembro Fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

tablas

ISSN 0864-1374

revista de artes escénicas No. 3-4/1997

FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA 8va Edición

Significación de la crítica en la Danza

TEXTO TEATRAL

Otra vez Jehová con el con el cuento de Sodoma

tablas No. 3-4/1997
revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía,
Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 62 8760
Fax: (537) 33 3810

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Secretaria
SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: **Otra tempestad**. Teatro Buendía. Contraportada: *Homenaje a Wifredo Lam*. Autor: Orlando Silvio Silvera Hemández. Año: 1987. Técnica:óleo/lienzo.Medidas:170cm.x150cm.

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: $ 5.00. Impreso por Empresa del Libro Alfredo López. No. 55-56/julio-diciembre.

ARTES ESCENICAS
CONSEJO NACIONAL

Ministerio de Cultura

OTRA TEMPESTAD: **DE LA INVESTIGACION DE FUENTES A LA ESCRITURA ESCENICA**
Raquel Carrió 3

HISTORIA Y METAFORA
Rosa Ileana Boudet 7

Entrevista a Carlos Díaz, dir. de TEATRO *EL PUBLICO*
EL ANSIA DE TENER LA LUNA
Mayté Hernández-Lorenzo 10

FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA

EN LA OCTAVA RAYA
Amado del Pino 15

VIRGILIO, TODOS LOS HOMENAJES
Waldo González 16

APLAUSOS Y FATIGAS
DE UN ABARCADOR ENCUENTRO
Jorge Ignacio Pérez 18

ULTIMO ACTO,
FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA
Jorge Rivas Rodríguez 19

ABRECAMINOS AL DIALOGO DE HOY
Ada Oramas 20

FRAGMENTOS A SU IMAN
REPENSAR EL ENCUENTRO TEATRAL EN LA HABANA
Omar Valiño 22

EL TEATRO PARA LOS MAS JOVENES
U N M E R I D I A N O I N Q U I E T A N T E
Esther Suárez Durán 31

PIÑERA / LA DANZA / HUELLAS DE UN FESTIVAL
Ernesto Rodríguez Hernández 34

EL IMPRESCINDIBLE SANTIAGO GARCIA
W.G. 37

PATRICIA GONZALEZ
RECLAMA VOCES DE MUJER
A.O. 38

FESTIVALES INTERNACIONALES

LA PALABRA EMPEÑADA
Frank Aguilera Borrero 42
DIEZ AÑOS DE DANSA VALENCIA
Nel Diago 45
LOS TITERES DE RIMBAUD
Rubén Darío Salazar 49
TRES CONTINENTES A ESCENA
Freddy Artiles 53

Tablas del Arte

SIGNIFICACION DE LA CRITICA EN LA DANZA DEL SIGLO XX
Ramiro Guerra 57

MILIAN, EL ADELANTADO
W.G. 59

Libreto No. 42

Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma
de José Milián

Críticas

LAZARILLO HABANERO
Mercedes Santos Moray 71
VIDA, PASION Y MUERTE DE MARIA VIVAN
Ismael S. Albelo 73
EL CIERVO ENCANTADO
PARA LA NFINITA MEMORIA DE UN RITUAL
Norge Espinosa Mendoza 75
MAR NUESTRO
APUNTES DE UNA TRAVESIA E.S.D. 78

BRASIL. ESPIRITUALIDAD Y VUELO DANZARIO
Guillermo Márquez 81
UNA ENTREGA FRUCTIFERA
Gerardo Fulleda León 84
DE COLOMBIA. LA CANDELARIA
Marilyn Garbey Oquendo 86
TRES ROSTROS DEL UNIPERSONAL
N.E.M. 89
UNA EQUILIBRADA LIGAZON
F.A. 90

En Provincias

SOLAMENTE SOLOS EN HOLGUIN G. M. 92
APUNTES PARA UNA TEMPORADA DE TEATRO Maira Ester Salcerio 95
JORNADA DE TEATRO PARA NIÑOS Jesús Barreiro Yero 96
EL SILBO INVULNERABLE Mayra Hernández Menéndez 97

EL TEATRO MELLA Y SU ACONTECER CULTURAL
E.R.H. 99
PRINCIPALES INVERSIONES EN SALAS TEATROS REALIZADAS POR EL CNAE HASTA EL PRESENTE 102

Ambito Escenico

MAS DE TREINTA AÑOS
EL GUIÑOL DE SANTA CLARA
102

Libros

IDENTIDAD FEMENINA EN EL TEATRO CHILENO
María de la Luz Hurtado 103

TABLILLAS 104

El FIT de La Habana constituye la cita teatral más importante de nuestro país. Es la oportunidad de compartir plenamente con colectivos y personalidades de otras latitudes, que a lo largo de los años han inscrito sus nombres en la interminable lista de la creación escénica.

En el presente número, tablas aborda ampliamente lo acontecido en la VIII edición del Festival que, en esta ocasión, estuvo dedicado a homenajear a nuestro dramaturgo mayor: Virgilio Piñera. Para ello, abre sus páginas a un bloque en el que la prensa plana expresa sus reflexiones al respecto y pone a disposición del lector materiales valorativos con diferentes criterios sobre las manifestaciones artísticas presentes en este cónclave.

Asimismo, se incluyen reseñas sobre otros cinco Festivales Internacionales de las artes escénicas (Cádiz, Agüimes, Charleville-Mèzierés, Valencia y Santiago de Cuba), además de las secciones habituales de nuestra revista.

Por último, queremos destacar que tablas recibió el reconocimiento de creadores y de la Presidencia del CNAE por su XV aniversario celebrado durante el VIII FIT de La Habana con distintas actividades, en las que se destacó la imprescindible presencia de la publicación al reflejar el acontecer de las artes escénicas desde variados enfoques.

OTRA TEMPESTAD
*DE LA INVESTIGACION DE FUENTES A LA ESCRITURA ESCENICA**

Raquel Carrió

Estructurada en quince cuadros, **Otra tempestad**, el más reciente espectáculo del Grupo Buendía, narra la historia de los encuentros -imaginarios o soñados- entre personajes shakespereanos y figuras de las mitologías yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe.

Este primer enunciado pudiera despertar en el lector o el oyente la sospecha de un engendro folclorista, un cruzamiento forzoso de cosas que poco o nada tendrían que ver. Sin embargo, el espectáculo es el resultado de año y medio de investigaciones realizadas por un investigador-asesor, un grupo de diez actores, cinco músicos, profesores de danza, narradores orales y un director, quienes, con un objetivo común, nos dimos a la tarea de desentrañar el universo mítico de la Isla en que naufragan los personajes de **La tempestad**, quizás el texto de Shakespeare más enigmático y revelador.[1]

Desde este punto de vista, el mayor interés residía en la posibilidad del estudio de estructuras rítmicas y sonoras como vías para la modelación de un entrenamiento de los actores. Nos sentíamos atraídos por las "fábulas cruzadas": cruces e interacciones entre los personajes shakespereanos y las figuras míticas de Eleggua, Ochún, Yemayá, Changó, Oggun, Oyá, Obatalá, todos del panteón yoruba; los cantos y las narraciones transmitidos por tradición oral; los ritos, las danzas y las invocaciones. Pero, por otra parte, debíamos encontrar una *estructura* para que todo ese riquísimo material de fuentes literarias, plásticas, musicales y danzarias se pudiera convertir en un espectáculo teatral.[2]

DANIEL CAMERO

*Texto leído en el Taller: "Máscaras, dramaturgia y representación", impartido por Flora Lauten y Raquel Carrió en el I Festival Internacional de Teatro de República Dominicana. Intervención sobre "La dramaturgia del actor y el espectáculo", en Casa del Teatro, Santo Domingo, octubre, 1997.

[1] Cf. Notas al Programa de **Otra tempestad**, La Habana, abril, 1997.

[2] Sobre la *estructura* del espectáculo puede consultarse: "Ironías y paradojas del comediante" (Notas sobre el proceso de trabajo de **Otra tempestad**) en R.C.: *Teatro y modernidad: siete ensayos de ficción*, La Habana, octubre, 1997.

Para empezar, se trata de dos "teatralidades" diferentes. Una es representacional y se corresponde con la noción de "teatro" que conocemos en la tradición occidental. Desde esta tradición, el teatro es representación y los códigos de representación implican, a grandes rasgos, que el actor "hace" -representa- al personaje. Sin embargo en la otra tradición no es así. Pueden considerarse formas preteatrales o parateatrales de figuración, pero lo cierto es que en los rituales el propósito no es representacional (no se representa para otros) sino participativo, iniciático o propiciatorio y se ejecutan como formas cerradas, donde el carácter mistérico, catártico y propiciatorio constituyen la totalidad de la experiencia. Se trata de un diálogo del actante con la divinidad, no con los espectadores, tal como se ha definido en los estudios fundamentales sobre el tema.[3]

No obstante, no dejaba de ser tentador imaginar a Sicorax -ese personaje que en **La tempestad** shakespereana es sólo una breve y despectiva referencia -como una sacerdotisa de Olokun, dios y diosa (hombre/mujer al mismo tiempo) de las profundidades del mar, y a Calibán, el antagonista de Próspero, el salvaje violador de Miranda, como un hijo de Oggun o de Changó, ambos guerreros.

De lo que se trataba era de abrir una investigación sobre la Isla (como espacio de encuentro e intercambios) a partir de dos preguntas: **¿Qué es la isla? ¿Y quiénes son sus habitantes?**

Está claro que Shakespeare extrae la idea de las "islas lejanas" de las lecturas de época y los relatos de los navegantes. En los finales del XVI y comienzos del XVII, las calles de Londres debían ser un hervidero no sólo de pasiones, sino de especulaciones de todo tipo. Es la era no sólo de las luchas de poder -presentes en todas sus piezas- sino de sueños de navegaciones y descubrimientos de nuevas tierras. En cualquier forma, Próspero es un soñador, un sabio lector. ¿No estarían entre sus lecturas la *Utopía*, de Tomás Moro, *La nueva Atlántida*, de Francis Bacon, u otras fabulaciones sobre las islas lejanas?[4]

La tempestad shakespereana contiene como trasfondo, como **intertexto** legible, estas posibilidades. Pero en cambio, el universo de la isla queda intocado. Es un mundo (por dentro) desconocido por el dramaturgo. Intuye su magia, su secreto, pero no puede narrarlo.

Hay, sin embargo, un texto escrito por el martiniqueño Aimé Cesaire, ya en el siglo XX, que toma **La tempestad** como referente y elabora una expresión contestataria "desde el otro lado del mar". Es la respuesta -descolonizadora- del americano, del caribeño, al europeo. El reverso del mito. El viaje de regreso. Tanto un texto como el otro fueron objeto de nuestra investigación. El primero como matriz. El segundo como negación. Entre uno y otro estaban el ensayo de José Martí "Nuestra América", el ensayo de Roberto Fernández Retamar "Calibán", los escritos de Fernando Ortiz y, como tercer texto definitivo, el libro *Yemayá y Ochún*, de Lydia Cabrera, que nos dio la posibilidad de completamiento de una primera fábula o estructura narrativa.

Luego intentamos una propuesta más audaz: ¿Y si en lugar de todos los personajes de **La tempestad**, que no agregaban demasiado a la ideación poética del texto, llegaran en el barco la serie de personajes shakespereanos que sí han constituido, en la América nuestra, verdaderos mitos de la representación? Digamos Hamlet, Macbeth, Otelo, Shylock, Romeo, y sus correspondientes Ofelia, Lady Macbeth, Desdémona, Julieta, etcétera.

De repente, la idea iba adquiriendo una extraña dimensión: una "tempestad" más real, más nuestra. Algo así como una "extraña fiesta", una MASCARADA, un **juego de teatralidades**, diferentes pero complementarias. La fábula se completaba entonces más o menos así:

Sicorax, sacerdotisa de Olokun, surge del mar y desata la tempestad por una acción ritual. Pare las hijas -son tres- y cada una provocará los espejismos y hechizos en los navegantes. En la "Isla encantada" Próspero confunde al Eleggua (dios de los caminos y los montes cubanos) con el Ariel de su reino perdido; Hamlet cree reencontrar a Ofelia en Ochún (diosa de los ríos, del oro, del amor y de la miel); Shylock cree estar en la Tierra Prometida y regresa a su juventud como el joven Romeo; Otelo sufre la alucinación de Desdémona y Oyá (reina de los muertos) seduce a Macbeth por medio de su mutación en Lady Macbeth (PRIMERA VERSION).

Se trata, entonces, de un juego de espejismos, alucinaciones y mutaciones simbólicas. Empezaba en las Calles del Viejo Mundo, como cuadros antiguos, medievales y renacentistas -el Retablo-, los personajes disfrazados (El Mendigo, El Monje, El Comediante, El Mago ilusionista, etc.) escapando de sus viejas historias en la expedición de Próspero y la llegada a la Isla marcaba el inicio de los encuentros, los juegos y las transformaciones.

De esta forma, la Primera Versión de la fábula nos dio la estructura de la Primera Parte del espectáculo. Sería así:

I. Calles del Viejo Mundo (El Retablo: juego de representaciones. Los Navegantes. El Barco).

II. La Isla (Nacimiento de Las Hijas de Sicorax. Atributos y Juegos Rituales).

III. La Tempestad (Acción ritual. Imágenes simultáneas).

IV. Los Encuentros (Sueño, espejismo: trazado del Laberinto).

Paralelamente al proceso de análisis de los textos y la construcción de una Primera Fábula se inició el estudio de las estructuras rítmicas, sonoras y narrativas de los cantos y las danzas de las tradiciones yoruba y arará con los actores y bailarines, cantantes y músicos, todos practicantes activos de estas expresiones. Fueron meses de estudio minucioso de estas estructuras, porque en ningún caso el propósito era reproductivo. Es decir: el objetivo final no era que el actor reprodujera estas prácticas ni hacer un espectáculo de cantos y danzas como recreación del folclor. Por el contrario, la idea era abrir un repertorio de posibilidades expresivas (movimientos, máscaras, gestualidades): en definitiva, encontrar puntos de **confluencia** a través de los cuales las mutaciones fueran realmente orgánicas.

[3] Cf. Gerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre* y revista *Máscara*, no. especial dedicado a G. Grotowski, Escenología, México, 1993.

[4] Ver "Textos de la investigación", en Programa de **Otra tempestad**, 1997.

Una atención especial merece el trabajo con la voz. Partiendo de una canción arará titulada *Afrekete* (canto devocional a Yemayá, Madre Universal, diosa del mar), las improvisaciones vocales contribuyeron a una activación del imaginario de los actores que permitió, muy tempranamente, el hallazgo de algunas tipologías o arquetipos que luego modelarían características de algunos personajes.

En este nivel de las investigaciones (estudio de las fuentes bibliográficas; entrenamientos a partir de estructuras rítmicas, sonoras y danzarias) empezaron a producirse las improvisaciones sobre la base de la Primera Versión de la fábula. El material de improvisaciones aportado por los actores desbordaba en algunos aspectos la fábula inicial. En particular, la estructura de "Los Encuentros" obligó a rediseñar y sintetizar el material varias veces. "Las Ruedas", "El Arbol de la Vida", "El Laboratorio de Próspero", "La Boda", "El Juicio de Shylock", "El Bosque de los Ahorcados" o "El Reino de Macbeth" eran estructuras complejas que por sí mismas podían ser representadas.

¿Cómo organizar este riquísimo material en función de una dramaturgia del espectáculo?

Iniciamos entonces un Segundo Guión ya no como fábula sino como escenarios sucesivos intentando un montaje de textos seleccionados e imágenes y sonoridades aportadas por las improvisaciones. A partir de este guión completamos la estructura general del espectáculo. De esta forma, en una tercera etapa el trabajo de improvisaciones estuvo centrado en el estudio de los enlaces y las conexiones necesarios para el completamiento de la historia. La estructura quedó así:

I. El Viejo Mundo.
II. La Isla.
III. La Tempestad.
IV. Los Encuentros.
V. Las Ruedas.
VI. El Arbol de la Vida.
VII. El Laboratorio de Próspero.
VIII. La República.
IX. La Intriga.
X. Los Castigos.
XI. La Boda.
XII. Los Perros de Próspero.
XIII. El Sepulcro.
XIV. Los Asesinos.
XV. Caliban Rex.

No obstante, el trabajo de selección y síntesis del material aportado por el estudio de los textos y las improvisaciones, la primera vez que pasamos todo el montaje duró tres horas. Era imposible.

Dificilmente el público podía someterse a una experiencia así. La escenografía se había trabajado con cinco niveles diferentes para hacer énfasis en la idea del laberinto de alucinaciones y espejismos. El "trabajo del espectador" consistía en seguir con la mirada una simultaneidad de planos que configuraba el mundo de la Isla. En determinadas zonas del espectáculo el ritmo era lento, lentísimo, en contraposición al final en que todo tendría que desarrollarse con la vertiginosidad de la destrucción. De Las Calles del Viejo Mundo a la construcción del Retablo de la Utopía (La República) el ascenso era lento y laborioso; de La Intriga al cuadro de Los Asesinos todo era vértigo y rapidez hasta el Epílogo de Calibán con todas las máscaras.[5]

Revisamos una y otra vez el guión y los videos filmados del proceso de montaje. Finalmente el espectáculo tiene una duración de una hora y cuarenta minutos.

De cualquier forma, lo significativo en el montaje de **Otra tempestad** ha sido la forma sumamente artesanal de su construcción. Con mínimos recursos -maderas, sogas, telas, máscaras y pocos objetos- teníamos que producir escenarios diversos: un naufragio, acciones rituales y encuentros sucesivos de los personajes que, proyectados en distintas dimensiones, permitieran una cualidad diferenciada en función de las caracterizaciones.

Trabajamos en un espacio que no es un teatro convencional, sino una antigua iglesia reconstruida varias veces y donde debemos aprovechar la altura, la profundidad de fondo o las columnas que sostienen la construcción. Optamos entonces por una única convención: **la isla como laberinto**, como espacio de encuentros, hechizos y encantamientos, en el que alternan los planos de la acción en una narración fragmentada, no lineal o cronológica. Son visiones sucesivas, simultáneas o alternativas, que introducen al espectador -también- en un juego de espejos o espejismos: apariciones y desapariciones de los personajes, las construcciones y las deconstrucciones continuas.[6]

En términos de actuación, los personajes están concebidos en un "estado" en que "no saben si están muertos o dormidos". Están hechizados. Vale decir: una suerte de semitrance, entre la vigilia y el sueño, que los caracteriza. Esta indicación -a nivel del relato, de la expresión- revela una cualidad trabajada (explorada) a nivel del entrenamiento y la significación general del montaje: en el espacio de la Isla (a diferencia del Primer Retablo, en Las Calles del Viejo Mundo) *no se representa*: se está en un estado desde el cual *se ejecutan* las acciones. Ese estado no es fortuito. Responde al principio de "posesión", semitrance desde el cual el actor **crea** una entidad participacional. El es el visitado: el *habitado*. Experiencia de "habilidad" que para el actor es como un "extraña fiesta", en este caso una MASCARADA.[7]

En realidad, su entidad no es demasiado diferente a la del espectador. Comparten el mismo contexto representacional. Sólo que él es el *iniciado* (en el arte del actor) y en este sentido el *ente sacrificial* de una experiencia que, sin embargo, trascendiendo al nivel de la fábula pretende involucrar al espectador en el *sentido* (oculto, secreto, sumergido) de la estructura formal. El hecho de que se trate de una Mascarada -máscaras festivas, alegóricas, burlescas, funerarias, etc.- descubre que la hibridación genérica (todos los personajes mueren pero se trata de muertes simbólicas, propias de la Festividad) y responde al propósito general de la puesta en escena: **la manera carnavalesca, festiva, de la apropiación cultural nuestra y los rasgos que de aquí se derivan.**

[5] Cf. R. Carrió: "Bajo el sopor de las alucinaciones" y "Caliban Rex" en: "Ironías y paradojas del comediante" (Notas... cit.)
[6] Idem. En particular el epígrafe: "Del escarnio o Las delicias de la fábula".
[7] Referencias en: Notas al Programa del espectáculo e "Ironías y paradojas del comediante", ep. "Tareas del actor".

Visto así, se entiende que -por analogía y no por cerrada casualidad- el "Laboratorio de Próspero" es la creación de la Utopía americana, el sueño de liberación, y las contradicciones que convirtieron el proceso libertario en tiranías. El "Reino de Macbeth" (Los Asesinos) es el terror, la alerta, la orgía de sangre, y al final todo parece hundirse de nuevo en la oscuridad inicial. Porque cuando caen las utopías, cuando los ideales se pierden o se desvirtúan, las ambiciones y la división se apoderan de todo. El caos y la sangre. Lo oscuro del principio.

Sin embargo, lo curioso es que del polvo de las ruinas reaparece como última imagen la figura de Calibán **con todas las máscaras**. Y el llamado de los otros. Y el sonido de un barco. Y la historia pudiera una y otra vez recomenzar.

En un sentido, **Otra tempestad** es una reflexión sobre el poder, el valor de la utopía y la condición humana. En otro es un acto de seducción y encantamiento, un ejercicio de lenguaje. No sabría elegir cuál de los enfoques me es más cercano. Entiendo que algunas personas prefieran uno u otro. En todo caso, yo he preferido verla como un "cuento de brujas". Supongo también que de este cuento se derivan explicaciones e interpretaciones históricas, sociológicas, asociaciones más o menos justas sobre nuestra visión de estos temas.

Por ejemplo, hay un momento dedicado a la Utopía -un Retablo, un cuadro que ocupa todo el espacio escénico, en la mitad del espectáculo- que siempre me emociona. Hay otro, sobre la muerte de Próspero y el ascenso al poder de Macbeth que me aterroriza. Hay otros que me hacen reír o me recuerdan de cuántos equívocos y espejismos están hechas nuestras vidas. Hay algunos que no logro ni siquiera descifrar. Pero en general, veo el espectáculo como una festividad, una **FIESTA**, en que lo trágico se disuelve en su cumplimiento o su ejecución. Desde este punto de vista puede ser un exorcismo. Cuando Próspero grita: "Yo no veré esta tierra ensangrentada" y Oyá le coloca la máscara que lo lleva al Reino de los Muertos hay un valor de conjuro. Como lo hay en la decapitación de Macbeth. Son fuerzas secretas, impulsos que están en la herencia, en la tradición de la cultura.

Está claro que el espectáculo trata sobre la herencia -europea o africana- y hemos escrito una especie de conclusión que sería: **"He heredado una tierra arrasada por la utopía y la sangre".** Fue el poema que dio lugar a la improvisación de la última imagen. Es real. Algo común a los pueblos de Latinoamérica y el Caribe, común quizás a todos los pueblos en alguna etapa de su historia.[8]

La idea de la Isla es propicia a los hechizos. Pero la isla es también una convención figurativa. Por suerte, **La tempestad** shakespereana ha demostrado ser un texto lo suficientemente "abierto" como para contener toda nuestra investigación sobre la Isla en ella. Pero lo que realmente importan son las equivalencias entre una y otra culturas.

¿Una imagen histórica? En los finales del siglo, el "cruce de referentes" es una práctica usual; la actualización de los clásicos una necesidad o un júbilo para el espectador contemporáneo. Lo transgresivo entonces en **Otra tempestad** estaría esencialmente en la conversión de lo trágico en una festividad que celebra -sin representarlo- la posibilidad de un nacimiento de **otra** figuración (u. otra era) cuya representación sería imposible. De allí su carácter mistérico, propiciatorio.

La pérdida de las utopías, el fracaso de muchos proyectos modernizadores (en América Latina o todo el llamado "Tercer Mundo") crea nuevas interrogantes para el Tercer Milenio. Ignoro si la figura de Calibán -con todas las máscaras y "todas las sangres"- podrá sobrevivir la Nueva Era. Pero es la imagen que en una noche de agotamiento, luego de largas jornadas de trabajo, "bajo el sopor de las alucinaciones", nació en una última improvisación, y así la respetamos. No se me escapa que es la imagen del agotamiento. Pero es también la idea de la resistencia, la voluntad de un resurgimiento enraizado -casi invocado- a las fuerzas secretas de la tierra. Por eso quizás frente al drama del agotamiento o la destrucción se levanta el delirio de la Fiesta como necesidad y afirmación de vida y nacimiento.

Creo en el misterio de las intuiciones. En el valor propiciatorio del teatro. En que -citando a Peter Brook- cuando lo invisible se hace visible, algo sucede. De no ser así, difícilmente podríamos hacer teatro. Un arte que, como ha señalado Eugenio Barba, se levanta sobre "las ruinas de un antiguo esplendor". Pero se levanta. Y desde esta condición, **Otra tempestad** nos ha revelado zonas de teatralidad que no teníamos previstas. Equivalencias difíciles entre lo onírico y lo real; alteridades entre la luz y la sombra en el rostro de un actor descubiertas *a través* del personaje.

Un estudio riguroso de la ritualidad implica deshacerse de un conjunto de criterios y prácticas preestablecidas. Implica narrar de otra forma. Olvidar la lógica causal de los sucesos y abrir la percepción a zonas en que la analogía sustituye lo causal.

Crer una nueva causalidad. Desde una estructura fragmentada, el develamiento de la fábula no obedece a un orden cronológico: cede también a los encantos y hechizos de los personajes. De allí que hemos dejado fluir esta "historia de brujas y encantamientos" como una "fiesta del alma y el cuerpo".[9]

En la noche de su estreno -como si fuera un Walpurgis- pensaba si los espectadores podrían seguir la sucesión de "posesiones" y mutaciones que sostienen el tejido de la trama. Seguir el hilo del laberinto sin perderse o tal vez perderse y reencontrarse en algún sitio. Para mi sorpresa, el espectáculo ha encontrado un público *cómplice* y curiosamente **irónico** en su percepción. Sabe que la MASCARADA es una convención, un juego, una "legalidad" para las transgresiones temáticas y formales del espectáculo. Se alegra de que sea, porque le permite una relajación inusual.

Luego de sus presentaciones en el Festival de Teatro de La Habana, lo hemos traído al I Festival Internacional de Teatro de República Dominicana. También aquí el público estableció una secreta complicidad con su lectura. Quizás hemos tocado fondo por algún lugar. O quizás las "criaturas de isla", las figuras risueñas de las diosas nuestras han decidido acompañarnos en esta nueva experiencia.■

[8] Idem. "Caliban Rex y "Epílogo curioso".

[9] Notas al Programa. En este sentido, no es fortuito que el espectáculo comience (mientras el público entra en la sala) con un "toque de invocación". Es un llamado, un saludo, una *convocatoria*. A propósito del término, cf. el concepto de *participación* en "Ironías y paradojas...".

HISTORIA Y METAFORA

Rosa Ileana Boudet

Ilustración: SILVERA

I

El teatro cubano no es ajeno al conflicto permanente entre imaginario y contexto, situación teatral específica y tiempo real de los espectadores, fábula encarnada por personajes ficticios y acontecer de cada época. Así, la escena -y el contradictorio espectro de la recepción de cada pieza- posee siempre esa cualidad evocadora, ambivalente, que hace al pretérito presente, al pasado *aquí* y *ahora* en una peligrosa y sobrecogedora dialéctica.

En muchas ocasiones hemos calificado de "histórico" al teatro que reconstituye acontecimientos del pasado con una intención arqueológica en la cual priman exactitud y fidelidad, definiciones absolutamente equívocas y en revisión por la teatrología contemporánea, ya que se trata de una reducción empobrecedora de la relación efímera e irrepetible entre un texto verbal y sus espectadores. Ni siquiera nuestros románticos satisfacen esta concepción pues ya se sabe que **Tiberio**, de José María Heredia, se refiere a un monarca, y que cuando José Jacinto Milanés estrena **El conde Alarcos**, ubicada en el siglo XIII, al descargar la culpa trágica en la figura del rey-verdugo, establecía la resonancia cubana que será recurrente en los escenarios cuando Roma o Babilonia sean frecuentadas en el XIX. Y en 1869, **Abdala**, de José Martí, "escrita expresamente para la patria", ocurre en la lejana Nubia. Así el joven Martí inicia, con la utilización de la parábola, un largo recorrido que se complementará con la visión paródica, lúdicra y de reversión de los valores que aporta el bufo como dos caras ante un mismo espejo.

De ahí la complejidad que entraña hablar de historia y nación en nuestros días, desde los 90, cuando la variedad de procedimientos estilísticos y de composición dificultan diferenciar historia con mayúscula y con minúscula, cuando casi todos los episodios son "historizados" por la óptica del dramaturgo o la voluntad del director o cuando aún no existe la suficiente distancia para una lectura histórica.

Con el teatro cubano de los 60, irrumpió una escena de afirmación con variedad de temas y explosión de creatividad y experimentación -desde las piezas realistas de José Ramón Brene, Abelardo Estorino y Héctor Quintero hasta las delirantes farsas de Nicolás Dorr y los ingeniosos ejercicios de Antón Arrufat y Fermín Borges- en las que no existe un deliberado y expreso propósito de historiar y en las cuales la actualidad es el motivo candente y los dramaturgos no quieren estar a la zaga. Cuando acuden al pasado lo hacen sobre el más reciente, la seudorrepública como en **Sara en el traspatio**, de Manuel Reguera Saumell, o **El robo del cochino**, de Abelardo Estorino, en las cuales la historia aparece fundida con el destino de los personajes en una relación entre intimidad y mundo exterior que convierte en modélicas piezas como **La casa vieja** (1964), de Estorino; **La noche de los asesinos**, de José Triana (1967), o **Contigo pan y cebolla** (1964), de Héctor Quintero, escritas bajo la influencia de **Aire frío**, de Virgilio Piñera, esa obra maestra donde la historia encarna en el calor, la necesidad de un ventilador, las frustraciones y los dolores, en la existencia de una no-vida, mientras las referencias a la época transcurren inadvertidas en una feroz cotidianidad.

En los 60 proliferan títulos en los que predomina la recreación de hechos históricos reinterpretados, pero en los que la voluntad de documentar prevalece sobre la dimensión imaginativa. Hay un intento, de matiz didáctico, de volcarse hacia hechos, episodios y asuntos lejanos a través de obras expositivas e incluso coyunturales, de escaso vuelo, cargadas de verosimilitud, basadas en una rigurosa investigación pero que plantean una actitud restauradora, respetuosa y dócil que ha hecho que, en su mayoría, tengan escaso interés y repercusión más allá de lo inmediato.

Sobresale, sin embargo, **La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés** (1974), cuyo frustrado y accidentado estreno en esa década la emparienta con la dramaturgia posterior, muy volcada hacia figuras míticas de la poesía y la cultura cubanas abordadas con desiguales resultados por los más jóvenes. En esta obra, el escenario es un ámbito de libertad donde el interés por la vida de un atormentado del XIX se manifiesta a través de relaciones nunca lineales entre el desequilibrio mental del poeta y la sociedad de su tiempo, mediante superposiciones temporales y espaciales. El ámbito de la historia es reemplazado por el de la memoria trunca. Sin embargo, nunca antes la esclavitud, con su rigurosa trama (hechos reales y personajes históricos), había sido teatralizada de manera tan singular a través de la poesía. Las disquisiciones de Del Monte, las opiniones literarias de Palma o Villaverde, el martirio de Plácido o el mito de Zequeira son tan creíbles como los puentes, los recodos y los olores de su natal Matanzas, esa ciudad que para Estorino significa algo más que un lugar y deviene, con los años, arraigo y permanencia. El retrato del mundo "blanco" -del cual Milanés fue igualmente rechazado y considerado marginal- entronca con **Parece blanca** (1994), en la que se manifiesta el deseo de ascender en la escala de valores de la sociedad como "blanquear", y se entiende no sólo el dilema del poeta que enloqueció para no envilecer, sino la sensibilidad del pasado siglo cubano. Epoca, novela, historia y anécdota articulan un entramado sobre las relaciones entre poder, género y raza a través del mito de Cecilia Valdés.

Fray Sabino, de José Ramón Brene (Premio UNEAC, 1970) hubiese revelado a un Brene otro, como existe un Estorino diferente. En esta pieza rompe con sus habituales tonos, fábulas y tipos, se aventura a dejar el chiste y el costumbrismo y se anticipa a una comprensión revolucionaria de la fe con un humor cáustico y el trazado de un personaje legendario: el cura Sabino, quien en el mísero pueblo de Candonga, redime los pecados de sus habitantes, cometiéndolos mientras caen sobre su maltrecho cuerpo rosas blancas y rojas. Su contrafigura, el hidalgo Pancho Majagua, proclama una "revolución sagrada". Un cura místico y de relajo coexiste con la enfermedad, la podredumbre, la brujería y el mal haciendo el bien y alcanza una dimensión impredecible al burlarse de la historia y la hipocresía social. Sabino y Pancho se encuentran por los caminos del mundo en magnífica alternancia de siluetas y propósitos. La obra -una de las más complejas por el cuantioso número de personajes y la multiplicidad de escenarios, "la más divertida y ambiciosa de las comedias de Brene", según Rine Leal- es una sátira mordaz y de escarnio cuyo objetivo, hermanar al revolucionario y al creyente, la acción y la fe, nunca fue comprendido, pues ningún director intentó siquiera una puesta en escena.

Así, la universal pieza de Brene por su profunda asimilación de variadas influencias, del realismo mágico a la picaresca, con una trama ubicada en un macondiano pueblo latinoamericano, finalizó con el estereotipo de un solo Brene, chistoso y sainetero, para encontrar su afinidad con el teatro ceremonial y uno de sus autores preferidos, Valle Inclán. Como en **La dolorosa...** los antihéroes de Brene recorren la escena y vagan como mendigos y esclavos preguntándose dónde están sus culpas y sus manchas.

Otro título sugerente en este recorrido es **Los siete contra Tebas** (Premio UNEAC, 1968), centro de una polémica ideológica y tampoco representada. Abilio Estévez la ha calificado de "sorprendente experimento verbal"... en la cual la palabra usurpa el lugar de la acción. La ambigüedad y la polisemia del texto hacen revivir, a partir de Esquilo, el mito de la ciudad asediada en medio de una guerra fratricida: Tebas cautiva y el pueblo aterrado frente a un hipotético ataque invasor. Obra política que exige como parábola "ser traducida en un subtexto ideológico que vincule la apariencia de la fábula con nuestra propia situación" (Pavis), su lectura en los inmediatos 70 a siete años de una real invasión, la refería a un presente cercano, doloroso, y contingente.

La indiferenciación de planos y contrarios, amigos y enemigos, leales y traidores intentaba deshistorizar sin proponerlo, distanciar sin la suficiente lejanía. Las jóvenes generaciones la han leído de otra manera y los 90 recuperan una pieza cuya brillante opacidad posibilita interpretarla no como la obra del odio y la rendición, sino también de la piedad y la reconciliación, claves en la trayectoria de un teatro fundamentado en la historia y la metáfora a la que todos tendremos que volver.

Por razones diversas, indiferencia o marginación, prejuicios y mediaciones reales, estos títulos no repercutieron de manera sensible en el quehacer contemporáneo. Sólo **La dolorosa...** -representada en 1986 por Teatro Irrumpe- es un vaso comunicante con los dramaturgos de los 90. Cabe especular, sin embargo, cómo habrían modificado muchas de nuestras actuales percepciones las otras piezas olvidadas de esos años.

II

Estorino, como un árbol frondoso, estimula la creación de los más jóvenes y es retroalimentado por éstos. Sus **Vagos rumores** (1992) no es una versión ligera o refundición de **La dolorosa...** sino un experimento a partir de la confrontación escénica, fiel a su esencia argumental y sus constantes éticas. El debate intelectual -también la preocupación de Esteban en **La casa vieja**- y el amor por el destino de Cuba presentan a un Milanés inmerso en el debate moral y emocional.

"Y cuando pase el tiempo ¿comprenderán lo que sentí por Cuba? Una mezcla de amor y rencor pero sin abandonarla nunca". En los difíciles 90, el discurso estoriniano que ha hablado de machismo, hipocresía, razón y sin razón, se revela aún más como un acto de fidelidad y pertenencia. A partir de su influencia es que me atreví a afirmar en el prólogo a *Morir del texto* (diez obras cubanas y once autores nacidos después de 1950) que para esta promoción la historia nunca será registro, recuento, que no está vista como un hecho trascendente o ajeno, no es documento, sino vivencia e historicidad asumida.

La obra total de Abilio Estévez (1954), desde **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** hasta **La noche**, así lo demuestra. En la primera hay un diálogo intertextual con la creación de Estorino y dos poetas, Milanés y Zenea, desde la mazmorra y la locura, son reivindicados por la poesía y la patria. Mendigo y Carcelero conducen a un viaje hacia la evocación. En **Perla marina** (1993), por otros caminos, la palabra reemplaza la acción o la dilata; tiene la vibración, el ritmo y el color del país cuando como un orfebre Estévez entrecruza textos cubanos de distintas épocas y fuentes, letras de canciones, sones y boleros para lograr un largo poema dramático, cuyas voces se independizan del canto coral. **Santa Cecilia**, monólogo escrito para Vivian Acosta, y **La noche** (Premio Tirso de Molina) completan junto a **Un sueño feliz** (1988) una obra escrita en "clave metafórica". Las dos últimas puestas de **Perla...** y el ejercicio independiente de **Azul**, dirigidas respectivamente por Roberto Bertrand, Lester Veira y Mijaíl Mulkay, han demostrado las posibilidades del texto: retórico y majestuoso y distante o irreverente e irónico, como si el Angel de la Jiribilla habitara entre nosotros junto a los errantes de esa isla sin nombre. Los náufragos se alimentan de una "fuente viva": la cultura cubana.

Y sin reducir la diversidad de expresiones de la más joven promoción, otros dramaturgos -Ricardo Muñoz, Carlos Celdrán y Joel Cano, por sólo nombrar algunos- también transitan por esta autorreflexión, una búsqueda desde el interior, la nostalgia, como recursos autogeneradores. Mientras, Alberto Pedro y Rafael González confirman que el teatro crítico continúa vigente y una diversidad de acercamientos hacen inagotables las relaciones entre historia y metáfora, desde la presencia de decenas de referencias interculturales en **Manteca** hasta la fusión destino, muerte, patria y poesía en **La virgen triste**, de Elizabeth Mena, sobre Juana Borrero.

III

Hay una *rara avis* en el teatro cubano de hoy, una pieza histórica y no historicista, documentada y no documental: **Los equívocos morales**, de Reinaldo Montero. Los hechos tienen lugar en 1898, durante el bloqueo naval a Santiago de Cuba, último capítulo de la dominación española en la Isla e inicios del experimento neocolonial que instauraría una república "plattizada" en 1902. Pero en la obra será siempre La Guerra, como en otras piezas de Montero, **Fabriles**, por ejemplo, la Fábrica. Hay una ciudad sitiada y empobrecida y una estructura ausente, el mambisado que recorre la acción dramática. Un debate ético y moral sostiene la obra donde se discuten ideas, sentido del sacrificio, esencia de la entrega, mientras Pardiez, Resoples y Rimbombante nos recuerdan que estamos en el "antro" que llaman teatro, se burlan de nuestras penurias y el teatro muere y resucita en su tragicidad y en su transparencia. Difícil de acometer por cualquier elenco, Montero aporta una personal comprensión de la historia y del presente.

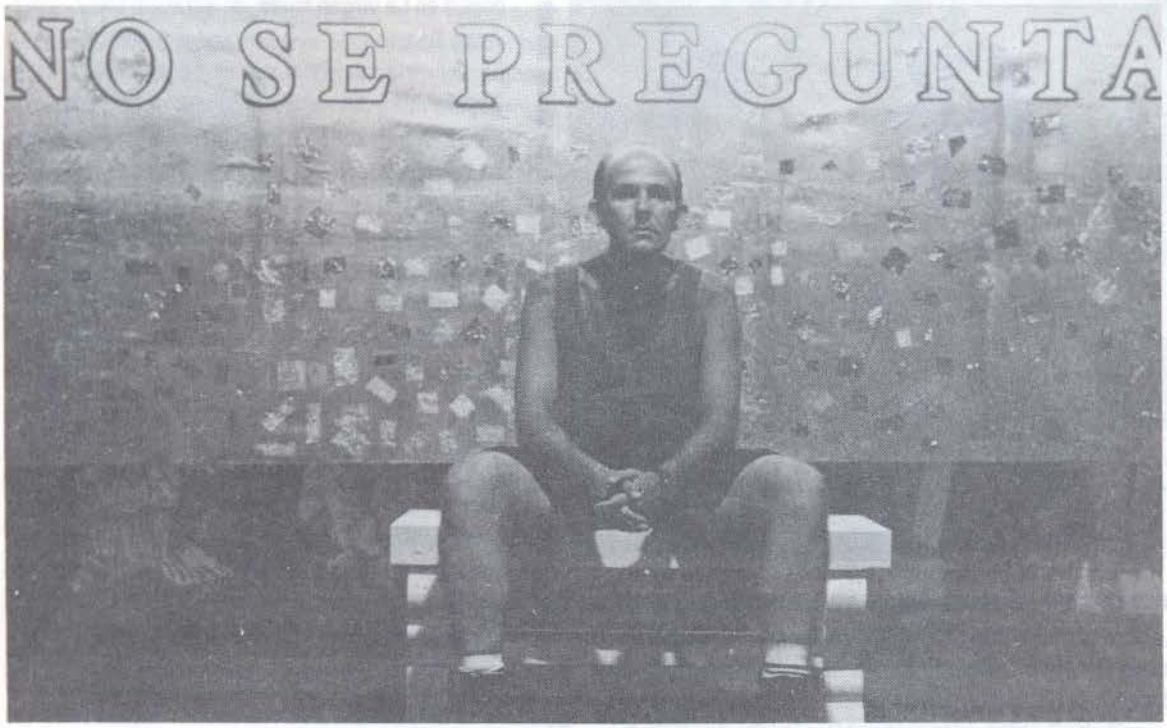
IV

Entre las mejores obras de la antología *Teatro del siglo XIX*, realizada por Rine Leal en 1981, existe una escrita por Desiderio Fajardo Ortiz titulada **La emigración al Caney**. El autor -también conocido como El Cautivo- escribe y sitúa la acción de su pieza en 1889, al finalizar la guerra de independencia, en medio del bloqueo a la ciudad de Santiago de Cuba, entre bombazos, hambre, incertidumbre y agresión. Según Leal, con ésta termina el ciclo de "teatro mambí" que comienza **Abdala**. Si los méritos dramatúrgicos de la obra son muy inferiores a los títulos incluidos de la Avellaneda, Luaces, Sarachaga o Milanés, su interés sociológico crece ante el inminente estreno de **Los equívocos...** y es un hallazgo más allá de su valor historiográfico. Nunca pregunté a Montero si esta rudimentaria obra de El Cautivo fue una de las muchas fuentes documentales consultadas. Más de cien años después de escrita, los cubanos que buscan refugio en El Caney para resistir a toda costa porque "se bañan en sangre y llanto /los pueblos que se redimen", se parecen mucho a los personajes que en **Los equívocos...** se interrogan sobre un imperativo moral que trasciende anécdotas y peripecias personales.

Y es que por intrincados laberintos y encabalgamientos de la imagen, historia y metáfora se funden en la escena contemporánea como forma de vivir nuestro presente.■

EL ANSIA DE TENER LA LUNA

Entrevista a Carlos Díaz, director de Teatro El Público



SILVERA

Maité Hernández-Lorenzo

¿Carlos Díaz y el teatro? ***El Público***

¿Carlos Díaz y la ética? ***El Público***

¿Carlos Díaz y el compromiso? ***El Público***

¿Carlos Díaz mañana? ***El Público***

De espaldas al mar y frente a la colina que hoy forma Paseo se encuentran Carlos Díaz y Teatro El Público.

El Trianón, improvisado escenario y préstamo de la Empresa Provincial de Cine, le ha servido a Carlos desde hace pocos años para ir dejando las huellas de sus últimos espectáculos: ***El público****, de Federico García Lorca,* ***Calígula****, de Albert Camus,* ***Escuadra hacia la muerte****, de Alfonso Sastre, y por último, la obra que durante diez años ha esperado su puesta en escena:* ***Rey Lear****, de William Shakespeare.*

Antes, fue la trilogía de teatro norteamericano en 1989-1990, y ***La niñita querida****, de Virgilio Piñera, en 1993, principalmente, quienes lo iniciaron e introdujeron como referencia obligada en el movimiento teatral cubano de hoy.*

Las Charangas de su natal Bejucal, las lentejuelas, el oropel, la estridencia, el neobarroco, lo kitsch, la simultaneidad en escena, el poder, la ingratitud, la intolerancia, lo gay, el teatro psicológico... Todo asumido en un discurso muy particular que lo distingue dentro del panorama teatral de la Isla y que no continuarlo constituye una traición y un fracaso para algunos de sus seguidores.

Hoy Carlos Díaz reflexiona sobre sus influencias, sus constantes y confiesa, además, nuevos derroteros. En escena Carlos Díaz, detrás El Público, delante su público.

¿Cuál es tu primer recuerdo teatral?

No deja de ser otro que el teatro. Además, en Bejucal vive Juan J. Barona, la persona a quien vi dirigir por primera vez.

Cuando niño se creó un grupo infantil de teatro y allí... Pero antes quiero aclararte, confesarte que yo soy un pintor y actor frustrado. Pues bien, en ese grupo de Bejucal hice mi primera obra, **El rey bueno y la niña sabia** -creo que lo del Rey Lear es una fijación de la infancia-, con la que me dieron el Premio de Actuación, porque yo hacía el Rey, por supuesto. Recuerdo que me pusieron una capa muy grande y cuando salí de escena fui tumbando todas las columnas de escenografía.

¿En qué año fue?

Yo tengo 42, eso es... Además, yo repetí primero, segundo y tercer grados. Llegué a la conclusión de que los maestros no me pasaban de curso porque dibujaba bien y les arreglaba el mural, hacía los gráficos de asistencia, que eso es tramoya. Siempre me ha gustado pintar. En el teatro yo empiezo dibujando. En Bejucal, por ejemplo, trabajaba en el attrezzo de las Charangas, construía sombreros, pelucas, diseñaba vestuario. Tampoco me he librado de la frustración de actor, al punto que me impongo a mis actores y les digo todo lo contrario para que caigan en la trampa y al final hagan lo que me gustaría hacer.

Después de algunos años en el teatro profesional, retomas ***Escuadra hacia la muerte****, el último montaje que hiciste en Teatro Ensayo. A estas alturas cómo valoras la importancia de este grupo en tu formación.*

Cuando uno trabaja se pueden cometer disparates y darse cuenta que no lo puedes hacer con énfasis y en Teatro Ensayo yo cometí los disparates más grandes y cuidaba de no hacerlos con énfasis.

Cuando entré al Instituto Superior de Arte a estudiar Teatrología y Dramaturgia yo me dije, "me voy a hacer crítico pero, en realidad, a mí lo que me gusta es dirigir porque ya no puedo actuar".

¿Por qué no?

No sé, pensé yo, yo soy muy práctico. Y sin decir nada en la escuela, me iba para Bejucal por las noches a hacer teatro después de aprender durante el día con Raquel Carrió, Rine Leal, Moreno Fraginals, etcétera.

El grupo sirvió para preparar y orientar a mucha gente que hoy forman parte del movimiento teatral y nunca fueron al ISA ni a escuelas. Fue un laboratorio muy serio. Allí se hicieron muchísimas obras: **La ramera respetuosa**, de Sartre, **Federico auto de fe** y otras más.

De ahí nace mi tesis: el teatro hay que trabajarlo en equipo. Si tú no tienes el equipo donde se habla el mismo idioma, donde hay una disciplina, una entrega, entonces, no funciona nada.

¿Cómo te inicias de crítico a director profesional?

Mi servicio social lo hice en Las Tunas como una especie de coordinador provincial de teatro y danza. Eso significa estar sentado delante de un buró y yo solamente puedo estar sentado delante de un escenario. Por suerte, allí una persona comprendió mis razones y regresé. Pero, ya había perdido mi grupo en Bejucal y no tenía donde trabajar, y por otra parte, yo jamás he hecho una crítica en mi vida. Entonces, a través de un primo mío conocí a Roberto Blanco.

Roberto me sentó a su lado, y aunque nunca me dejó dirigir, fui su asesor, me enseñó a organizar una idea con relación a una obra, cómo aglutinar esas ideas y las imágenes. Fue una experiencia muy especial porque a veces uno se siente en el Vesubio y yo en Irrumpe me sentí en el Vesubio. Estaba al lado del hombre que hacía el teatro como a mí me gustaba y creo que tuve ese privilegio. Trabajé en numerosos montajes y lo último fue **El alboroto**, de Goldoni, que no concluí porque fui expulsado del grupo. Creo que me expulsaron por buen trabajador, aunque todavía no sé por qué lo hicieron. Pero después, me salieron bien los brazos y las piernas.

La única persona que me ayudó en aquellas circunstancias, me dio su alma, su corazón, fue Carlos Pérez Peña, quien me invitó a Teatro Escambray. Allí aprendí muchísimo y estando en La Macagua, Caridad Martínez funda Ballet Teatro de La Habana y me llama para el grupo.

En Ballet me entregué y aprendí lo que no puedes imaginar. Tuve que trabajar el diseño, la asesoría, el vestuario, el movimiento. Allí hice **A Moscú**, un espectáculo que para mí ha sido muy importante y me dio la medida de que tenía que irme antes de que me echaran. Me dije: "No. Ya tengo que empezar a trabajar de otra forma".

Entonces, Ana Liliam Rentería me preparó una cita con su padre, en aquel momento director del Teatro Nacional. Pedro me dijo: "¿Tú quieres dirigir? Una no, tres". Y así en 1989 nace la trilogía de teatro norteamericano donde puse los pies y ya no miré para ningún otro lugar. Sólo pensé que me podía hacer director; no pensé en grupo, ni hablar de eso.

A mí el teatro psicológico norteamericano me apasiona y tuve también la influencia de alguien que yo respeto mucho, la señora actriz Liliam Llerena quien iba a ser la persona que atravesaría la trilogía después de largos años sin subirse a un escenario.

Había dos textos que me daban la posibilidad de crear una historia en función de un espacio, tres historias en una y un mismo elenco. Me llamaba mucho la atención decir la verdad con relación a esos textos, o al menos lo que nosotros pensamos que era la verdad y que nunca se dijo. Entrar un poco más en la vida de esos autores, de ese lugar, en la historia de esos personajes. De ahí sale la trilogía, también con toda la historia de Bejucal, de Irrumpe, del Escambray, del Ballet Teatro de La Habana.

En aquel momento para mí fue muy gratificante que un actor como Vicente Revuelta hablara de la trilogía en la revista española *El Público*. Creo que la opinión de Vicente tuvo mucho que ver con la de Raquel, entonces presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, para que aprobara el proyecto. Así nace El Público.

*¿Qué hay de el público y de **El público** de Lorca en El Público de Carlos Díaz?*

Cada espectador que viene a la sala es el sentido nuestro para hacer teatro, es decir, tener la sala llena. Se llamó El Público por el éxito de público que tuvo la trilogía.

Tenemos el privilegio de que siempre hemos tenido al público donde tiene que estar. Pensamos en una ocasión que **El público**, de Lorca, podía ser una obra para nosotros. Entonces, se puso frente a los espectadores cubanos en dos momentos y también se confrontó en Río de Janeiro.

*Alguna vez declaraste que **El jardín de los cerezos**, **La gaviota** y **Las tres hermanas**, de Chéjov, estaban en tu perspectiva de trabajo.*

A Moscú era un proceso de unir esas tres obras. Fue un espectáculo que yo recuerdo con mucho cariño. Se presentó en España y Portugal, aquí sólo se hizo una función. Ahí yo tengo una cápsula para desintegrar y crear con eso la trilogía que quiero montar con El Público.

Por cierto, cuando fui expulsado de Irrumpe, la Asociación Hermanos Saíz me regaló por mi trabajo en Bejucal, un viaje de estímulo a la URSS. Allí vi la nieve, visité San Petersburgo y me di cuenta que es la ciudad donde quiero morir. Yo quiero morir en San Petersburgo. Allí hubo guerra, comían papas, pero cuidaban los museos.

También mencionaste alguna obra de Estorino.

La casa vieja es una obra que tengo que hacer.

¿Qué pasa que no la montas? ¿Que está vivo?

Que también Estorino está vivo y no quiero que muera por una puesta mía. Yo lo respeto mucho y es muy especial para mí. Yo sé que si monto **La casa**...

• Carlos Díaz y El Público. SILVERA

aunque soy amigo de él, no va a venir a los ensayos.

*En **Calígula**, en el programa de la conspiración aparece el logotipo de El Público. ¿Qué tiene Carlos Díaz de Calígula y El Público de conspirador?*

De Calígula no creo que tenga mucho y El Público de conspirador...

El logotipo nuestro es un eclipse que viene muy marcado por el eclipse de **Rey Lear** cuando Gloucester dice: "estos últimos eclipses no presagian nada bueno". Yo he ido constantemente a **Rey Lear**.

Creo que siempre hay que conspirar mucho contra el espectador, en el mejor sentido, para que no se aburra y no se olvide de nosotros. Al teatro hay que crearle la magia que el teatro necesita para que el público sea atrapado, como dice Lorca. Yo pienso que la gente agradece la media hora de prólogo de **Calígula**, porque todo eso es un homenaje al público. A mí me gusta conspirar para cambiarle los códigos a las personas, transgredir.

Yo me fui mucho por el ansia de tener la luna. Entonces, uno termina queriéndose parecer a la gente. No sé si esto te lo debía decir, pero te lo voy a decir. El logotipo de Irrumpe es un hombre con

alas que tiene la luna; yo me dije: "me voy a conformar con el eclipse, con ese momento nada más".

Harold Bloom, en su libro El mal de las influencias, *señala que en la contemporaneidad todos los escritores están contaminados por sus predecesores. Como director, ¿de qué mala influencia te gustaría librarte y de cuál te nutres voluntariamente?*

Malas influencias no, pero sí referencias de mucha gente. Por ejemplo, de Carlos Piñeiro, director de televisión, porque era el teatro que entró a ese medio. Tengo miles de influencias pero creo que he encontrado un tino para librarme de la referencia. No quisiera anotar nombres, pero me parece que voy encontrando mi camino.

Por ejemplo, en **Escuadra**... me doy cuenta que en un momento determinado me mortifico yo mismo y me hago el cumpleaños yo mismo, aunque esto último dura poco. Es la escena de la Navidad que es como un monumento a las Charangas de Bejucal. El elevador de hierro, el pisito donde se paran los figurines, el árbol, el cambio de luz, las alitas, los sombreros.

Pero de esa influencia tú no quieres librarte.

Jamás. Esa es la esencia.

Algunos piensan que hacer teatro de repertorio, sobre todo de autores muertos y de una probada calidad, es una vía de asegurar el éxito. ¿Por qué siempre acudes al teatro de repertorio? ¿No es de alguna manera una posición algo conservadora que contradice a la vez tu vocación postmodernista, en fin, renovadora?

No estoy de acuerdo con lo que dices. Yo me formé como teatrólogo y dramaturgo; entonces, cuando yo me di cuenta de la cantidad de títulos que siguen dormidos en anaqueles, pensé cuándo el público los verá. De pronto, me dije que la vida y los años que me quedan no alcanzan para verlo todo.

Por ejemplo, yo quiero montar **Las brujas de Salem**, de Arthur Miller, no quiero morir sin hacerlo, o **La noche de los asesinos**, de Pepe Triana. Hay títulos que me dan la tranquilidad a la hora de crear, de emprender un proyecto.

Yo admiro la carrera de dramaturgo de Abilio Estévez y creo que fue un error mío no aceptar la propuesta del montaje de **La noche**. Existen obras de Alberto Pedro que a mí me encantaría llevar a escena, pero ahí está Miriam Lezcano.

Hay obras que no puedo morirme sin hacerlas y me molesto porque alguien me las quite. Yo estoy temblando al pensar que hagan **Rey Lear**, porque entonces es ir a la revancha y que haya dos.

Que sería bueno, de paso.

Por supuesto.

Tus espectáculos resultan ser una lectura alterada del texto dramático, además de evidenciar marcadas influencias del mundo del cine o las Charangas, por ejemplo. ¿Cómo logras articular todo esto en el proceso de montaje?

Un día me di cuenta que uno nació riéndose y se tiene que morir de risa. La ausencia de risa en el mundo de hoy puede ser alarmante para algunos.

Por ejemplo, **La niñita querida** es una obra de muerte, una niña terrible que fusila a sus padres. Pero eso hay que verlo como una fiesta porque creo que hay gente que de la mejor manera acaba con su familia sin meterle un tiro. Y hay cosas que de pronto debemos asumirlas tan sencillas y tan normales.

En **Escuadra**... en la Navidad, en el momento justo que ellos se desconectan de todo y entran en el mundo del alcohol, yo aproveché para ir al fondo de las cosas. No sé cuál barroco, pero a mí el barroco me encanta.

Yo admiro extraordinariamente a Víctor Varela e incluso he dicho que me gusta lo que hace, pero yo no lo puedo hacer. Yo necesito tarecos, burujones. A mí me fascina el espectáculo y creo que tiene que haber espacio para todo, que uno pueda seleccionar entre un estilo y otro.

A mí los estudios en el ISA me ordenaron muy bien la selección de un texto, el análisis, lograr un mapa bien estructurado, etc.; pero ya tengo un mecanismo para elegir qué quiero, cómo quiero, qué va a ser de eso, siempre pensando en la relación con el público, confrontando mucho con músicos, pintores y al final, uno todo eso durante el proceso.

Yo necesito trabajar con gente que se entregue, no me interesa si creen en mí; que crean en lo que están haciendo, eso es lo más importante.

Espectáculos como ***La niñita querida*** *en 1993 y* ***Escuadra hacia la muerte*** *en 1997 describen una línea que va desde la estridencia hasta la sobriedad. En ese arco se desplazan constantes y se evidencian rupturas. ¿Cuáles son esas constantes y puntos de rupturas? ¿Qué ha impulsado esos cambios? ¿Podrías adelantarnos cómo se comportará la dirección de la línea?*

La trilogía estuvo muy marcada por el trabajo con la voz de los actores. En algunos casos se logró ese eclecticismo, ese encuentro de distintas tendencias. Está el que habla como Barba, el otro como *x*, el otro como *y*, y lógicamente, estaba cayendo en la trampa de todo lo que han inventado Barba y los otros. Uno no tiene que leerse *Mi vida en el arte* ni *Las islas flotantes* para después hacer una obra en función de eso.

Yo tengo un problema: cada vez que hago una obra me parece que es la última. Y es terrible porque es entregarte a morir. Incluso el tiempo va pasando y uno va teniendo menos fuerzas y quizá se va haciendo de un pequeño oficio. Yo creo que en aquella época era muy abigarrado y hay gente que le ha molestado extraordinariamente, pero también hay gente que le gusta que de pronto pasen seis cosas en el escenario y

selecciona cuál va a mirar; pero de eso no me puedo librar.

A mí me encanta la simultaneidad. Yo veo un edificio y me pregunto cuántas gentes hay dentro, qué hacen. Es la cosa del guajiro de Bejucal que llega a la ciudad. Me atrae mucho hacer **La loca de Chaillot**, de Giraudoux, para analizar los problemas del petróleo, no los de allí, sino los de aquí, como Cuba de repente se llenó de huecos buscando petróleo. **Rey Lear** tenía que hacerla ya porque en estos momentos la gente es muy ingrata. Se es ingrato con los padres, con los abuelos, con los amigos, etc. **Lear** es la tragedia de la ingratitud, el sentido del error trágico en la sociedad.

¿Rupturas? Yo creo que he ido madurando, me da la impresión. **Calígula** me ayudó a madurar, creo que es el último burujón; creo. En **Escuadra**... hay un burujoncito para no olvidarme de quién soy y quién es este grupo.

A mí me dio mucha alegría cuando Neysa Ramón me dijo que las lentejuelas estaban muy bien puestas en la trilogía. A la gente le gusta la lentejuela, pero existe el criterio de que la lentejuela no me debe gustar. Y eso es terrible; asume que te gusta y punto. Que no te pones el traje con lentejuelas, eso es otra cosa, pero no las critiques.

En estos momentos el grupo ha sufrido cambios. Actores de otros colectivos han pasado a El Público porque hay un interés en ellos. Estoy muy dedicado al trabajo del actor más que del espectáculo que es mi fuerte. A mí me gusta el espectáculo y que el actor quede trabado dentro de él.

Hacer Shakespeare hoy puede ser una trampa, quizá no me vaya tan bien como en la trilogía. Quiero en **Rey Lear** un trabajo más tranquilo.

Rey Lear no es la tragedia del poder, es la tragedia del poder equivocarse como lo hace en la primera escena Lear, y ese gran error lo arrastra hasta el final. Eso me apasionó.

***Calígula** fue clasificada recientemente dentro de un teatro de ideas, de actitud crítica y cuestionadora.[1] Tus obras reflejan a la vez, un constante riesgo, en la producción, en la comunicación con el espectador, en el tratamiento de los temas. ¿Cómo han asumido ustedes estos constantes riesgos?*

A mí me gusta el riesgo. Creo que hacer teatro, y el teatro en las condiciones en que nosotros lo hacemos, es un riesgo, pero llevarlo a término es la medida de que uno se esta realizando.

A mí la gente me puede tildar, al igual que a El Público, de esteticista, de esto, de lo otro, pero yo no le hago mucho caso porque cuando veo la cara del público que sale del Trianón, veo que te lo agradece.

La gente puede equivocarse, porque errar es de sabios, pero a veces veo a críticos tan lejos del fenómeno de arte que siento pena, porque no se dan cuenta del esfuerzo sino del resultado.

Yo creo que la crítica debe abrir bien los ojos porque hay gente muy valiosa entregando cosas de verdad. No se puede ver el teatro con gafas oscuras y lentes de contacto. Yo no estoy criticando a la crítica, lo que estoy es impulsando a que la crítica ayude al teatro. Es importante valorar el trabajo que cuesta, y no quiero ser lírico y decirte que es lo más efímero que hay, pero es cierto que no dura nada y no se puede conservar.

Yo sé cuando hago una cosa mal y cuando la hago bien, pero también sé ver un espectáculo como **El jardín de los cerezos**, del Teatro de Arte de Moscú, y darme cuenta que estoy delante de una obra de arte.

A mí me gusta respetar a la gente que viene al Trianón. Y que aún detrás de las lentejuelas, el lamé y el oropel puede haber mucha angustia que se tapa a veces con lentejuela y se le pone mucho fieltro a los cascos de los caballos como dice Shakespeare en **Rey Lear**, para no escuchar el sonido, pero, por qué no oír el sonido. Un caballo tiene cascos porque es un caballo.

¿Cómo ha influido el atomizado paisaje teatral de hoy en el desarrollo de Teatro El Público? ¿Cómo te insertas en ese panorama?

Un día supe qué quería decir la palabra urgencia porque sentí urgencia en integrarme a lo que hoy es el movimiento teatral cubano.

No creo que el espacio creado y ganado se lo hemos arrebatado a nadie, sino que es el sentido de lo que hacemos y la responsabilidad de hacerlo. Yo me siento muy satisfecho con el trabajo de mi grupo. No quiero halagos pero sé que cuentan con que en Cuba, en La Habana, en un cine improvisado, gracias a la Empresa de Cine, existe un núcleo de teatro que al parecer es bastante creativo y que no es fácil de borrar porque estamos en la calle Línea y por aquí pasan las guaguas, etcétera.

Los valores, que los digan los que saben. Nosotros vamos a seguir haciendo teatro, no sé si es lo mejor, pero pensamos que es lo mejor de nosotros. En mi caso yo me siento muy comprometido con el teatro, con mi país, con las personas que trabajan conmigo y sobre todo con aquellos que me ayudan y son anónimos pero hacen posible que un burócrata no pare nuestro ritmo.■

[1] Pedro Morales: "Pertenecer desde la totalidad", en *El Caimán Barbudo*, edición 279, La Habana, pp 2-4.

FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA

1997

Diversas opiniones de la prensa plana en torno al FIT de La Habana, en su VIII edición

Juventud Rebelde Amado del Pino

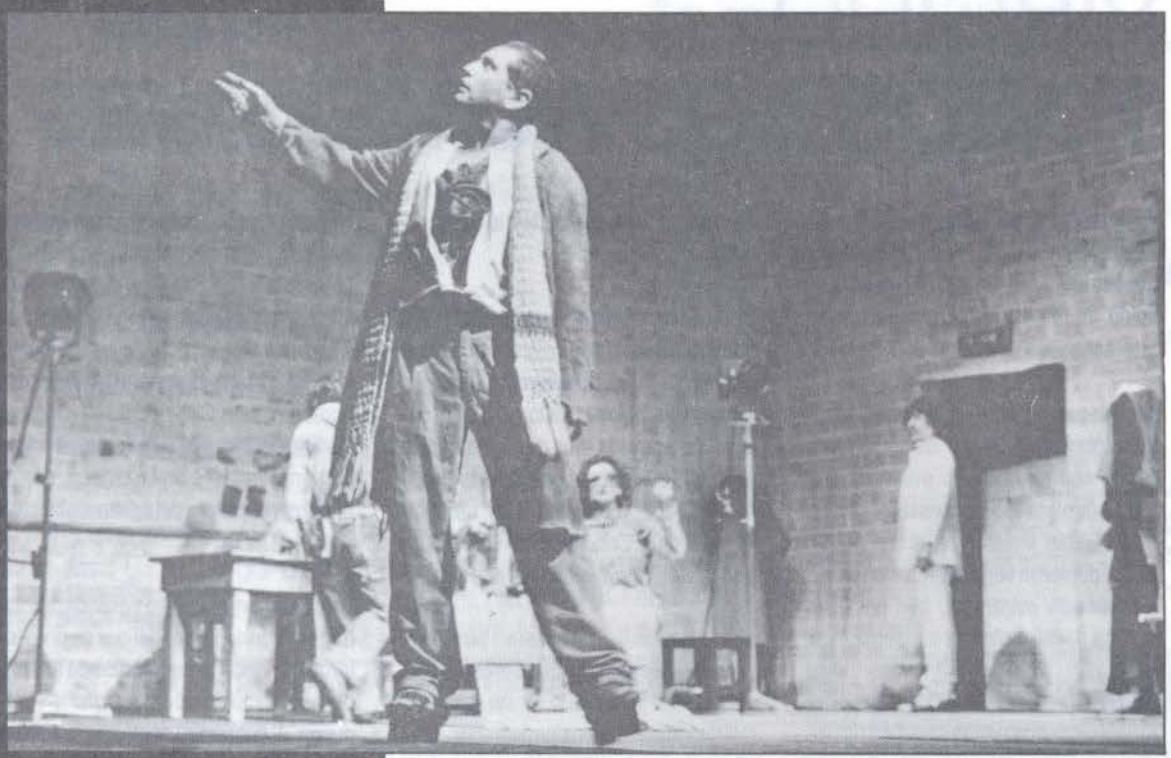
EN LA OCTAVA RAYA

Ubicado en la cercanía de la cuarentena y teatrólogo de pasión y oficio, la historia de los Festivales de Teatro de La Habana es también un pedazo de mi propia historia profesional y hasta de la privada. Los de nuestra generación llegamos al Teatro Nacional -en aquel enero del 80- con curiosidad y atrevimiento de estudiantes, pero conscientes de que una nueva era, de recuperación y lucidez, se iniciaba para la escena nacional.

Esta noche de domingo, cuando caiga el telón sobre la octava fiesta de las tablas, también podrá hablarse de cuestiones decisivas para el teatro nuestro y el del continente.

A nivel doméstico, estimula que el público haya desestimado la lluvia y las suspensiones para repletar la mayoría de los espacios. Ahora está por ver, si se trata de la euforia de un festival importante (bastante promocionado por la poderosa televisión) o del primer paso para detener la erosión y la fuga de los más fieles espectadores.

A diferencia de la cita anterior, este año el Festival de Teatro de La Habana votó por la síntesis y la sobriedad. Aunque se impartieron talleres y se reunieron los críticos y los teatristas, el plato fuerte de las funciones prefirió no acompañarse de muchas "guarniciones" o "ensala-



ALEJANDRO ERNESTO

• **En la raya**. La Candelaria Dir. Santiago García. Colombia.

das". Resulta virtualmente imposible referirse a la mayoría de los espectáculos y hasta escoger lo más representativo con rigor -escribo en pleno *cierre*, cuando al festival le quedan dos jornadas de aplausos. Opto por comentar algunos espectáculos nacionales y dos de los que nos visitaron por parecerme sintomáticos y bien expresivos.

Alto riesgo, de nuestro formidable dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa, aborda la contemporaneidad cubana a golpe de poesía, desenfado y límpidos propósitos. Para esta obra el festival fue una suerte de prueba de fuego. A pesar de estar bien enraizada en circunstancias nacionales, el encanto de su palabra desnuda y las soberbias actuaciones de Mario Balmaseda y María Teresa Pina, fueron capaces de comunicarse con el conocedor público visitante. **Alto riesgo**, como **Lagarto Pisabonito**, también de Eugenio, y brillantemente interpretada en solitario por Nelson González, ratifican que lo contemporáneo no es sinónimo obligado de lo puntual en clave naturalista.

Otros espectáculos nacionales no tuvieron en el festival sus mejores funciones. Por ejemplo, un trabajo respetable y minucioso como el de Francisco García en **La Legionaria** se vio disminuido ante las constantes fallas de luces en el Café Teatro Brecht. Opino además que en una zona del público se aprecia un cierto cansancio -hijo tal vez de la moda copiosa de los últimos años- a la hora de apreciar un espectáculo basado en el travestismo.

Por lo demás, esta octava edición de nuestro Festival Internacional confirma que, más allá de crisis y desencuentros, contamos con un movimiento teatral valioso y no sólo en la capital. Espectáculos como **Edith**, del Mirón Cubano de Matanzas; o las dos versiones de **Iku y Elegguá** (la de Camagüey y la del matancero y consagrado Papalote) confirman que en provincias se puede hacer un teatro de nivel internacional.

En cuanto a la muestra extranjera volvimos a padecer suspensiones de última hora que irritan, o por lo menos desconciertan al público. Ya se sabe que los teatristas visitantes deben sacrificar sus bolsillos para estar entre nosotros; pero no creo que sea demasiado pedirles, a los que se vean imposibilitados de llegar, que avisen un poco antes. Opino además que los escasos recursos del Consejo de las Artes Escénicas, o de otras instituciones amigas que podrían colaborar, deberán destinarse a garantizar que el decisivo festival cuente con tres o cuatro puestas en escena en calidad de invitadas especiales, o cualquier otro nombre que no condicione la participación a que aparezca el dinero para el viaje.

Waldo González Bohemia

VIRGILIO
TODOS LOS HOMENAJES

Los festivales de teatro tienen, como todo evento de carácter significativo, sus virtudes y defectos. El recién concluido en la capital no escapa a tales características típicas.

De ahí que en éste -entre otras manchas, que hasta el sol las tiene, para decirlo con Martí- hubo ausentes que habían confirmado su presentación acá y, en cambio, vinieron otros que quizás nunca debieron venir. Esto en cuanto a la presencia extranjera, que por tales motivos causó molestas suspensiones.

Por la parte cubana y su selección, aunque este año fue mucho más rigurosa que en las anteriores ediciones de esta muestra internacional, de todas formas algunas de las puestas escogidas (muy pocas, por cierto) no debieron estar.

Debo decir, además -con la sinceridad que le compete a este crítico, y sin ánimo chovinista-, que nuestras puestas se llevaron las palmas justamente por su calidad, apoyada por los galardones obtenidos en diversos certámenes nacionales durante los últimos años, tales los Premios de la Crítica, UNEAC, UPEC y Asociación Hermanos Saíz, entre otros.

Los Diálogos Críticos fueron otra apoyatura especializada, que contaron con un público interesado, y no sólo de teatrólogos y críticos/periodistas, gracias a los temas abordados, al margen del escaso auditorio. Asimismo, la entrega del importante Premio Gallo de La Habana al prestigioso director general y artístico de la agrupación colombiana La Candelaria, Santiago García -también actor y autor, en fin, Maestro de maestros-, fue un acto de justicia con el que, como en anteriores ocasiones, homenajearon Casa de las Américas y su Departamento de Teatro a otras personalidades e instituciones, con la hermosa escultura del artista matancero Agustín Drake.

Dedicado a nuestro más grande dramaturgo, Virgilio Piñera (del que se presentaron no pocos espectáculos de teatro y danza), también poeta, narrador y traductor, el encuentro contó con teatristas de Argentina, Brasil, Guatemala, Chile, España, Estados Unidos, Colombia y México, por sólo citar algunos países.

Desde el punto de vista artístico muchos de mis colegas destacan entre lo mejor de la muestra el unipersonal **Sobre el corazón de la tierra**, de la argentina Cristina Castrillo. Prefiero dedicar las líneas precisas que usufructo a dos espectáculos reveladores y con un afán de atrapar esencias sin retórica, camino que respaldo con especial fervor.

El ojo del Tamanduá funciona para los que conocen y siguen la danza como un derroche de preciosismo y formidable lenguaje de los cuerpos. Las soluciones escénicas son también poderosas y nítidas. **El ojo**... propone además, con claves y códigos nada fáciles, pero bien sensoriales, una lectura que entremezcla etnias y credos; folclorismo y exotismo. En el montaje de Takao Kosuno la maestría danzaria no abandona nunca la vocación conceptual.

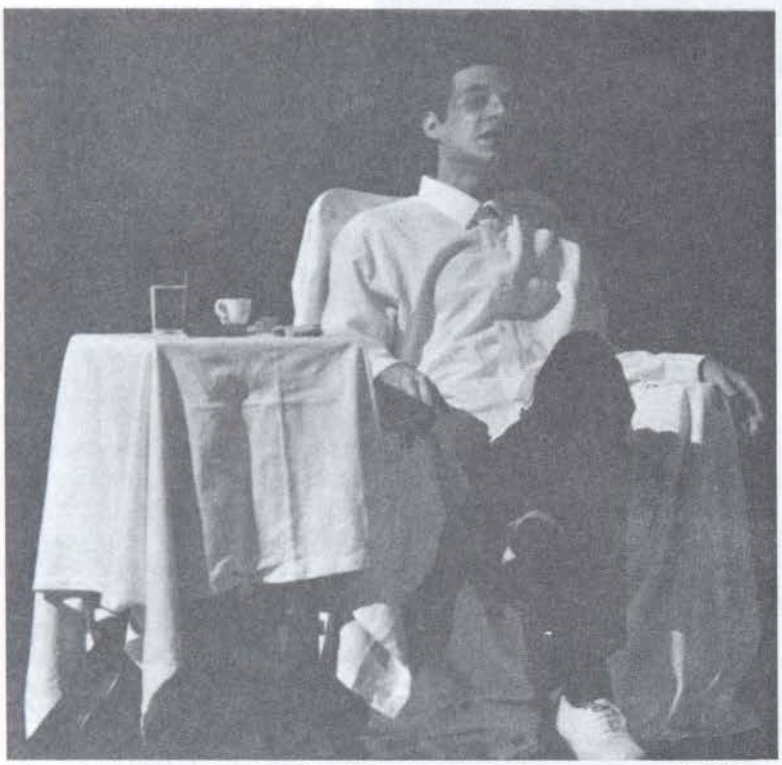
Ningún espectáculo fue más esperado en este Festival de La Habana que **En la raya**, del legendario grupo colombiano La Candelaria. Más que emocionante resultó ver al maestro Santiago García recibir el premio Gallo de La Habana, que otorga Casa de las Américas, aún sudoroso de la función recién terminada y en la que participa brillantemente como actor.

Confieso que cuando a finales de los 70 y en el primer lustro de los 80 convertimos a La Candelaria en modelo "a seguir" mostré toda la inconformidad de cualquier juventud teatral. Pero ahora, a veinte años de aquellas funciones en el Mella de **Guadalupe, años sin cuenta**, la tropa de Santiago García convence y conmueve por su sinceridad y singularidad estética, por la voluntaria crudeza de sus imágenes y situaciones, pero sobre todo porque la vida demostró que el apego a la inmensa lección de Brecht y la voluntad de proponer una visión del mundo paralela y nada rosada... no obedecían al oportunismo coyuntural sino a una legítima necesidad creativa.

En la raya me hizo reflexionar casi hasta el amanecer, magia que sólo se desata ante la comunicación plena. Entre las muchas ideas que me develaron me gustaría compartir una. La sobrevivencia y el esplendor del arte teatral están también, o acaso sobre todo, en que no se copia a la vida ni tiene el "maquillaje" de la televisión.

Asistir a tanto rostro joven participando y conspirando con este juego desacralizador y rotundo, es un regalo incambiable del Festival de Teatro de La Habana.■

28 de septiembre de 1997.



• **¡Oh, Virgilio!** Actuación y dirección William Fuentes. Cuba. CUADRA

La escena dramática, la danza y el teatro para niños estuvieron representados con los mejores ejemplos del país, y no sólo de la capital, otro mérito del evento que agradeció un nutrido público que ni las inesperadas lluvias pudieron alejar. De ahí que los gustos estéticos y las preferencias del auditorio estuvieran compensados, como debe ser.

En fin, el Festival Internacional de La Habana mantuvo la expectación general, incluso de diversos grupos extranjeros que muy tarde solicitaron su participación. Ello refleja su interés por presentarse en un evento que tiene su historia en las tablas contemporáneas y que en esta ocasión ganó en calidad, a pesar de las manchas apuntadas. Lo que confirma el aserto martiano de que en teatro, como en todo, se puede crear en Cuba y, de hecho, se crea con el necesario rigor y el exigido talento.■

10 de octubre de 1997.

Jorge Ignacio Pérez Granma

APLAUSOS Y FATIGAS DE UN ABARCADOR ENCUENTRO

¿Qué significan diez días subiendo y bajando telones, montando luces a toda prisa y claveteando paneles escenográficos que se esfumaban luego en pocas horas? ¿Cuánto vale un texto de amor expuesto a pecho abierto, cuánto un personaje convincentemente dibujado como si fuera a punta de lápiz?

Habría mil razones para prestigiar el teatro y, así, a este festival que desde hace algún tiempo dejó de ser competitivo, en el que a fin de cuentas cada uno se lleva el trofeo moral de *participante* y las razones por las cuales se realiza el evento, a pesar de las malhumoradas que traen consigo los cambios repentinos de espacios escénicos y, más que ello, la poca información general.

Clausurado este último domingo, habría que señalar como el principal logro del Festival Internacional de La Habana la puesta en escena de una muestra cubana multidisciplinaria, poligenérica y diversa estéticamente -desde la cotidianidad del lenguaje de **Te sigo esperando**, hasta los propósitos experimentales de una obra como **Inmigrantes**, de Teatro de los Elementos, de Cumanayagua, que procura un público decodificador de ciertas señales no fáciles a simple vista.

Pero, más que el propio teatro que por tradición o comodidad le da nombre al festival, no debe pasar por alto la exhibición de danza contemporánea nacional hallada en este ámbito. Fue una suerte encontrar las últimas producciones de grupos como Retazos, Danza Espiral, Codanza, la Compañía de Narciso Medina y, entre otros, Danza Combinatoria con el reestreno de **María Viván**, el último día, divertimento, acción plástica, indagación sexual o comoquiera llamarse a este espectáculo entroncado con el homenaje por los 85 años del natalicio de Virgilio Piñera, eje central del evento.

CUADRA

• Mischief and Mayhen / Fast and Furious. Dir. Isaac Ngugi, Grupo Unclasified Mime. Inglaterra.

Si por un lado trajo sus inconvenientes el hecho de que la sala Covarrubias, del Teatro Nacional, está "a media máquina" en lo que a posibilidades luminotécnicas se refiere, habría que destacar, por otra parte, el remozamiento de diferentes espacios -como el Mella, de gran capacidad de público-, lo que, junto al profesional desempeño del personal técnico y administrativo posibilitó un verdadero orden en las salas. ¿Pero acaso estuvieron bien distribuidos los espacios de acuerdo con las necesidades de cada propuesta artística?

Al margen de que determinado grupo extranjero solicite un espacio específico para trabajar, en un espectáculo como **Incongruencias**, por ejemplo, del español Teatro La Pupa, se pudo haber pensado en un escenario más pequeño que el del Mella, pues parte de la dispersión encontrada en esta propuesta se debió a una simple sobredimensión espacial, esto además de serios problemas con el ritmo, o con la estructura integral de una obra no del todo aburrida (hay una escena genial, la del muñeco manipulado, que bien pudo cerrar arriba la puesta).

¿Qué decir de la sala Hubert de Blanck, donde cada noche se quedaron decenas de espectadores sin localidades, ya sea por ver al Grupo la Candelaria, de Colombia, o al habanero Teatro Mío?

En fin, una logística más cuidadosa pudiera ser el talón de Aquiles de un festival como el que concluyó, difícil de sostener en estos tiempos y que ahora trajo, finalmente, representaciones artísticas de once países. ¿No será demasiado abarcador este encuentro que, entre homenajes bien merecidos, sesiones teóricas, programas de danza y una amplia muestra de teatro dramático incluye también el no menos importante teatro para niños? La respuesta pudiera estar en esa fatiga que a manera de metáfora queda con el punto final.■

30 de septiembre de 1997.

Jorge Rivas Rodríguez

ULTIMO ACTO

FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Concluyó el VIII Festival de Teatro de La Habana, el cual reunió en la capital a setenta y nueve grupos (de éstos, dieciocho extranjeros), que escenificaron cerca de un centenar de obras, en más de ciento cincuenta funciones. Este encuentro, además del interés popular por el teatro cubano e iberoamericano, propició la confrontación y el intercambio entre directores, actores, dramaturgos, diseñadores, críticos y especialistas.

Sobre la realización de este evento, sus propios protagonistas opinan:

HECTOR QUINTERO (dramaturgo y director): "Lo más importante de este festival ha sido para mí ratificar una vez más el alto nivel artístico de los creadores cubanos frente a la realidad del quehacer profesional hispanoamericano; comprobar también que la escena cubana actual, en considerable medida, exige gritos de alerta que la separen del divorcio con el espectador por el desinterés de comunicación a partir de lenguajes que no se identifican con la cultura cubana en la mayoría de los casos".

FERNANDO MUÑOZ (director artístico y actor del Colectivo Teatral Granma): "El recurso de la selección a nivel nacional permitió una notable calidad e impidió el abarrotamiento del programa. Sin embargo, pienso que el tratamiento dado a los grupos de las demás provincias fue descuidado. Hubo una sensible falta de atención para quienes desde el interior asistimos a este encuentro. Tuvimos que hacer verdaderos milagros para presentarnos con dignidad y ver algunos de los espectáculos en cartelera. Por otra parte, los teatristas sentimos la ausencia de los encuentros con la crítica en los que, como en otras ocasiones, se discutían los trabajos presentados en el Festival".

YANA ELSA BRUGAL (crítica de teatro y directora de la revista **tablas**): "La realización de un festival de teatro de carácter internacional resulta loable para mantener la unidad entre los creadores, la comunicación con los espectadores y el intercambio con teatristas de otras latitudes.

"En este evento se pudo constatar la importancia de profundizar en diferentes problemáticas del teatro actual, como las relacionadas con los espectáculos unipersonales, la contemporaneidad, la lectura de los clásicos, y otros temas referentes a las magnitudes inaplazables que plantea la crítica teatral cubana.

"Para la revista **tablas** fue un momento especial, ya que durante el encuentro se celebraron los 15 años de la publicación".

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA (dramaturgo, director artístico y director del Centro Cultural Bertolt Brecht): "Lo más positivo del festival fue la posibilidad de confrontación entre los grupos nacionales y los internacionales. En mi criterio, lo más infortunado en el festival fue su insuficiente organización, debido, entre otras cosas, a que como participante no teníamos conocimiento de la agenda del encuentro, es decir, del programa de funciones y actividades colaterales. Pienso que los directores de los grupos debíamos haber tenido esa información actualizada, y en ese sentido hubo descuido.

"Con respecto a la selección de las obras que conformaron el programa, pudo haber más rigor, ya que hubo puestas en escena del repertorio nacional que no participaron y pudieron haberlo hecho, pues eran superiores, en calidad artística, a otras que sí se integraron al programa. Por otra parte, hubo una evidente falta de estrategia en la programación de los espectáculos, pues buena parte de ellos, sobre los que había mucha expectativa, fueron expuestos en idénticos horarios en salas diferentes el mismo día".

NELSON ACEVEDO (actor y director artístico del Conjunto Dramático de Camagüey): "Para mí, lo más loable de este festival fue su existencia misma, porque sigue propiciando el contacto, la circulación más profunda de la vida teatral nacional, del pensamiento teatral. Es un encuentro revitalizador y comunicador. También ¡qué bueno! el teatro y la danza cubanos en comunión, y se comprobó una vez más que ambos tienen gran calidad y diversidad.

"Así mismo opino que en este festival se ha sentido la falta de la mayor participación de los directores y especialistas, tanto de la capital como del resto del país, en los espacios programados para el diálogo y la reflexión crítica. ¿Falta de divulgación? ¿Dificultad para trasladarse? ¿Simultaneidad con otras actividades? Puede ser que una de ellas sea la causa, pero lo cierto es que, finalmente, se vio afectada la comunicación y el contacto entre los creadores y la circulación activa de las experiencias, lo cual constituye el objetivo principal de este tipo de encuentros".■

29 de septiembre de 1997.

• **El avaro**. Compañía Teatral Hubert de Blanck. Cuba.

CUADRA

Ada Oramas

ABRECAMINOS AL DIALOGO DE HOY

CUADRA

En una esquina de La Habana Vieja, en el parque del Vedado, allá en **la callecita de los cuentos** de Guanabacoa, o en el Parque Central, el patio de la Casa de la Comedia o el Museo Colonial... El teatro salía al paso a los vecinos, como los clásicos juglares: unos con retablos de guiñol, otros como Pancho García, con decorados y vestuario en su mochila.

Todas las vertientes de las artes escénicas sirvieron de vasos comunicantes a través de la cuarta pared. Así, el Festival de Teatro de La Habana brindó una óptica abarcadora más allá de las salas, y se nutrieron sus estéticas con acciones y reacciones de los espectadores. Los creadores desandaron caminos trillados y buscaron códigos que marcan experimentaciones válidas en la contemporaneidad del hecho escénico.

• **Un guapo del 900**. Grupo Las Porteñeras. Argentina

Hubo una participación verdaderamente protagónica de Cuba, sin la falsa modestia que sepulta realidades, junto a hitos centralizados por tres países participantes: **El Lazarillo de Tormes**, por El Galpón, de Uruguay, en versión reveladora de un clásico; **Sobre el corazón de la tierra**, por el Teatro delle Radici, de Suiza, donde la poesía enrumbó por la teatralidad; y **El paso**, de La Candelaria, de Colombia, en la que la acción y el gesto se impusieron y se utilizó como recurso el lenguaje no verbal.

La danza fue uno de los más sólidos pilares de la arquitectura de este evento, por Cuba y por Brasil. Nuestro país tuvo grandes momentos con **El pez de la torre nada en el asfalto**, **María Viván**, **Metamorfosis**, **Las lunas de Lorca**, los seis minutos espectaculares de **La boda**, con Lídice Núñez, y la fabulosa **Electra Garrigó**, con Marta García y Orlando Salgado. Brasil me sorprendió con la simbiosis de raíces en esa perfección de líneas y movimientos de la danza *butho*, en **El ojo del Tamanduá** y la interiorización magnética de Marcia Duarte en **Reta do fim do fim**.

Espectáculos de altos quilates para los niños: **El príncipe Blu**, **En las calderas del diablo botero**, **La lechuza y el monte**, de Cuba; y **El tío Carachos**, de Ecuador, con la fantasía desbordándole el sombrero. Dramaturgia sólida en el humor, en **Marketing** y **Accidente**. Una recreación de la comicidad en **La Pupa**, de España, particularmente en su increíble bebé/marioneta. De la muestra cubana, en teatro: **Medea**, con Adria Santana y Nieves Riovalle, en una lección de interpretación; la **Electra Garrigó**, de Irrumpe, en una propuesta multidisciplinaria de alto vuelo; y **Calígula**, con un trascendente trabajo actoral de Fernando Hechavarría.

Y estas puestas fueron presenciadas en cinco municipios capitalinos, lo cual propició una retroalimentación que se inscribe en la historia de nuestra cultura. Por eso pienso que el festival fue un abrecaminos al diálogo de hoy, en escena. ■

5 de octubre de 1997.

El FIT de La Habana reflejó en su octava edición el acontecer de las diversas manifestaciones de las artes escénicas. Críticos e investigadores, conocidos en nuestras paginas, reseñan de forma particular sus puntos de vista acerca de lo sucedido.

• **Otra tempestad**. Grupo Buendía. Cuba.

DANIEL CAMERO

Omar Valiño

FRAGMENTOS A SU IMAN

REPENSAR EL ENCUENTRO TEATRAL EN LA HABANA

1

Caminaba con mis compañeros de Teatro D'Dos la vieja callejuela de Obrapía, cuando la voz de Eugenio Hernández Espinosa nos conminó a compartir unos tragos de ron en uno de esos bares de mala muerte que hay que saber disfrutar en la antigua Habana. La función de **La boda**, hacia la cual nos dirigíamos, quedó esta vez abandonada. No así Virgilio Piñera, centro de la íntima evocación de Eugenio; aunque también conversamos sobre las diferencias generacionales y de otro tipo, surgiendo así un precioso espacio para el diálogo y las discrepancias.

Allí, pobres, alejados de los relumbrantes bares cercanos, entre necesarios, lógicos y útiles intercambios, no siempre coincidentes, reconociéndonos en una historia propia, alcancé a sentir la pertenencia al movimiento teatral cubano que tan urgidos estamos de reconstituir.

2

Es siempre difícil *atrapar* un festival. Su lógica interna borra el don de la ubicuidad que, a veces, casi alcanzamos. Al mismo tiempo, en distintos planos, se entrecruzan en cada edición signos positivos y negativos como reflejos que devienen siempre de los avatares y las características del entorno en el que tienen lugar, y de los procesos artísticos de los cuales nacen y a los que responden.

En este sentido, el VIII Festival de Teatro de La Habana no sólo no fue la excepción, sino que, dados un conjunto de rasgos, acentuó esta perspectiva. Justamente, esa dialéctica entre el sistema institucional y la producción artística que se manifiesta y se sintetiza en los festivales, ha constituido una zona de interés para mi ejercicio crítico, cuyas huellas pueden encontrarse en varias publicaciones nacionales y foráneas.

No menos, pues, intentaré aquí, traspasando algunos límites y fronteras impuestos por el evento.

3

A primera vista, la dificultad mayor del Festival radicó en su falta de eficacia organizativa: una programación distribuida con una sintomática "fe de erratas", a la cual se sumaron ausencias, suspensiones, agregados, escalonamientos inadecuados y/o simultaneidad en los principales espectáculos extranjeros, traslados, desaprovechamiento de horarios de interés...

Si a ello se le adiciona la escasísima promoción especializada -no la, al menos, suficiente divulgación de acontecimientos-, es decir, la orientación hacia lo que se le estaba ofreciendo exactamente al público, podemos explicarnos la sensación padecida por visitantes, espectadores y participantes de andar perdidos o atolondrados en medio de un huracán cuyos partes habían llegado demasiado tarde o, sencillamente, se habían esfumado.

4

Desde una perspectiva más profunda, la programación evidenció serios problemas de concepción y puesta en práctica. Sin pretender una uniformidad total, dadas las distintas características de cada sala, es imprescindible vincular cada espacio -por sus posibilidades técnicas, capacidad de público, ubicación geográfica y tradiciones sostenidas-, en la mayor medida posible, con determinados segmentos de programación -léase, por ejemplo, monólogos y unipersonales en una sala, danza en otra, montajes experimentales en tal espacio, de corte masivo en otro, etc.-, así como fijar de manera horizontal los horarios de las funciones y distribuir, según su grado de interés por parte del público y su mejor circulación interna durante el evento, los montajes.

La atención redundaría en una importantísima identificación de la gente con los sitios de representación, además de mayores opciones a un mismo espectador, una superior concepción, eficiencia y racionalidad del trabajo organizativo y su consustancial utilización de los recursos humanos y materiales.

• **Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores**. Grupo Las Porteñeras. Argentina.

5

Las carencias y disfunciones de las políticas habituales de programación y promoción han devenido una verdadera tragedia -y uso la palabra con conciencia- para los que continúan desplegando esfuerzos hacia una constante producción teatral. Es criminal saber de espectáculos con enormes potenciales de público, necesitados para su crecimiento de largas confrontaciones, o ya con tiempo de estrenados, sin posibilidades de tener ese contacto, donde ocurre y se legitima el teatro, ni en la capital ni mucho menos en el resto del país. Tiempo después, atenazados por otros males, los grupos abandonan o pierden el repertorio para siempre, en tanto las piezas han subido en contadísimas ocasiones a los escenarios. No puede objetivarse así la existencia de un teatro nacional.

Contra ese, no pocas veces, significativo público potencial, y por supuesto contra los teatristas, conspiran el aletargamiento y la duración de esa ¿política?, las escasas salas existentes, las aún menos de estas últimas no cubiertas por un solo grupo (en general, en distinto grado de deterioro técnico, de caracterización, funcionamiento y organización), la desaparición de las giras nacionales y de un proyecto de programación sostenido por parte de los Consejos Provinciales, así como la ya mencionada ausencia de una promoción precisa, surgida como servicio a las propiedades de un producto determinado, a lo cual tampoco contribuye la orientación ejercida por la crítica especializada y menos aún la de los diarios y medios masivos.

6

Si se quiere una demostración de la supervivencia y obstinación de un público para el teatro, bastó con ver el festival. A pesar de los obstáculos impuestos por la realidad, el sistema institucional y la propia calidad artística del teatro que hacemos, los espectadores llegaron. Tal vez no fueron tantos como en ediciones pasadas, mas no dejaron de sorprender al sobrepasar tal cúmulo de dificultades.

En su diversidad, se distinguían felizmente porciones jovencísimas, las mismas que con seguridad intentan nuevas opciones de disfrute y reflexión ante la saturación de retóricas y consignas, de un lado, y de los engañosos productos del mercado de las ilusiones, de otro. ¿Cuántos fueron resultado del espejismo de la cultura de los festivales? ¿Cuántas reincidencias esperaremos de su parte?

Estamos obligados a propiciar el encuentro, la comunicación de ese público con el teatro.

7

Las reuniones teóricas demostraron -qué tristeza girar en la obviedad- que el diálogo es posible y útil. Allí donde correspondía el anunciado Coloquio Internacional "Virgilio Piñera", el cual por tardanzas y negligencias no se organizó, surgieron los "Encuentros con Virgilio". Amigos, estudiosos de su obra, directores y actores que lo han llevado a escena protagonizaron una hermosa, fértil y, a ratos, conmovedora remembranza de esta figura imprescindible de nuestra cultura, a quien se le dedicó este festival; mas hoy justipreciada en la

• **Confidencial**. Teatro Popular Latinoamericano. Argentina.

escena cubana, donde seguramente preferiría sobrevivir. Virgilio es en el minuto presente una presencia viva porque, como él, los escenarios de la nación intentan desarmar el peso todo de la Isla para nuevamente articularlo en otras formas y significados.

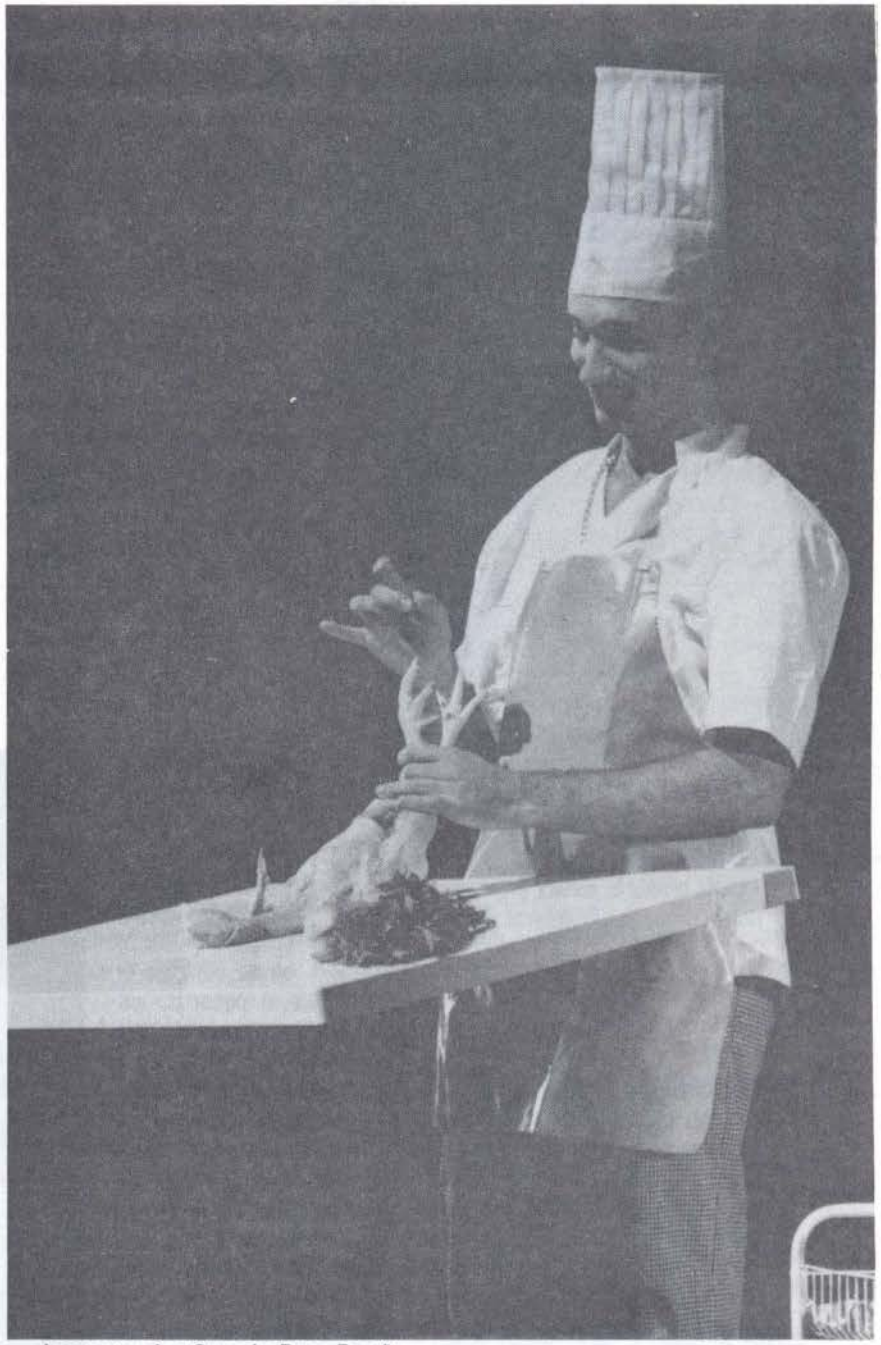
Por su parte, en los "Diálogos críticos", concebidos para reflexionar sobre las preocupaciones, las tendencias y los destinos de la escena contemporánea, algunas sesiones fueron más felices que otras. Sin embargo, logró romperse la timidez inicial, nacida en el teatro cubano del empirismo, el miedo y la intolerancia, así como de un largo período sin cultivar el intercambio crítico como método y sistema de trabajo; razones persistentes que incidieron en la pobre concurrencia a ambas convocatorias. No obstante, los asistentes pudimos adentrarnos en fenómenos, indagaciones y caminos que resultan insoslayables hoy para todo teatrista.

Aun así, el festival deberá procurar un mejor aprovechamiento del tiempo creando nuevos marcos de encuentro y de trabajo entre los participantes, por ejemplo, a través del intercambio con los grupos. Siempre será ese espacio público, plural, el generador de un clima de aprendizaje, de conocimiento y, por qué no, de festividad.

8

Generar espacios como aquéllos de manera habitual, donde la crítica y el estímulo no sean vistos como antónimos, resulta hoy una urgencia vital para la escena nacional; uno de los posibles mecanismos activos para evitar la complacencia, el motivo y la génesis, a su vez, de la desjerarquización, la hipocresía, y, en última instancia, la insolidaridad.

Si gracias a tales espacios generáramos el conocimiento mutuo, podríamos reconocernos en las motivaciones, mutaciones y necesarias diferencias del otro, respetar sus opciones y calidades, cortar el desestimulante saber de las prolongadas ausencias de producción y la duradera falta de loables resultados de muchos grupos, igualados, sin embargo (cuando no beneficiados), en recursos y atenciones institucionales, todo lo cual se me revela como una responsabilidad impostergable si se quiere recuperar el *movimiento* en sus dos prístinos y evidentes sentidos.



• **Incongruencias**. Grupo La Pupa. España. CUADRA

Una parte importante de esa labor puede desempeñarla esta misma revista en varias de sus acostumbradas voces y en su perspectiva editorial.

9

Los talleres, a cargo de maestros cubanos y no nacionales, mostraron esa puerta imprescindible para incentivar el teatro nacional hacia nuevos paradig-

mas, conocimientos y saberes. Ojalá constituya la antesala de un incesante intercambio pedagógico preciso, exigente y fecundante, cuyos mejores marcos estarán en las labores cotidianas y en convocatorias especiales fuera del festival.

La pedagogía, más amenazada que nunca con el progresivo desmantelamiento del proyecto encabezado por Graziella Pogolotti en el Instituto Superior de Arte, no se esconde sólo en los recintos académicos. Tiene lugar allí en el grupo, en la célula primaria y en los cruces entre las distintas experiencias del teatro de la nación.

10

Puedo dar testimonio del riguroso trabajo del comité de selección de la muestra internacional en el acápite de teatro dramático o para adultos, en el cual participé como invitado junto a un grupo de creadores, especialistas y críticos. Se conspiró contra el tiempo, ya muy cercano, de la fecha del evento, lo que obligó a colectivos interesados a declinar la invitación cuando ésta se hizo efectiva.

Se buscó selectividad, calidad y pluralidad. La primera y la tercera se lograron, la segunda no siempre. La Candelaria, Teatro delle Radici, El Galpón, Compañía Tamanduá... fueron testimonio de que la calidad puede encontrarse entre el mar de propuestas con deseos de visitar La Habana. En otro nivel pudieron verse espectáculos dignos o de parcial interés, y más abajo algunas muestras de presuntos buenos montajes en el papel (de los *dossiers*) que no convencieron en los escenarios. De ellos resulta llamativo el contraste entre estas dos realidades en **La siempreviva**, del colombiano El Local.

Esto reafirma la necesidad de establecer vínculos operantes entre los grupos cubanos con contactos en el exterior y las instancias encargadas de la preparación del Festival, con el objetivo de contar con opiniones veraces, plurales y seguras, para la sistemática evaluación y decantación de la muestra internacional.

Del mismo modo, habrá que seguir defendiendo una selección diversa, restringida e impactante por su calidad. Igualmente, no renunciar a conseguir el respaldo estatal para asumir, al menos, los gastos de estancia de las agrupaciones y personalidades con las cuales se le intenta otorgar un sentido al festival. De no ser así, resultará muy difícil lograr la coincidencia de objetivos y presencias imprescindibles para alcanzarlos.

11

La Candelaria constituyó una visita cenital. Con ella pudimos apreciar un grupo insaciable en cuanto a sus búsquedas a pesar de más de treinta años de trabajo. Cuando hace una década estuvieron en Cuba, iniciaban una profundización en torno a los lenguajes no verbales y al acto de habla en el teatro. Los transicionales espectáculos de entonces -**Corre, corre, carigüeta** y **El viento y la ceniza**- apuntaban el camino, al tiempo que podían leerse como una profunda indagación en la identidad grupal a través de la reflexión sobre el tema de la Conquista.

Ahora, **El paso** y **En la raya**, al demostrar la continuación de aquel camino, también permiten ser interpretados como inquisiciones equivalentes al interior del colectivo. El "apellido" de **El paso**, nombrado "parábola del camino", es aplicable a ambos en tal sentido.

El paso es una respuesta, al mismo tiempo, íntima y colectiva frente a una situación social que amenazaba al país, y al grupo como célula dentro de aquél. El espacio exterior es el territorio de la violencia, el refugio un sitio para la sobrevivencia, aunque éste en el caso del colectivo signifique un lugar para la creación. Pieza sintomáticamente más abierta, amén de su lenguaje, en sus códigos e interacciones con el público, por lo cual fue mejor recibida.

En la raya, sin embargo, lleva esa experimentación con el lenguaje no verbal a un grado extremo, una verdadera lección del ser teatral. Un montaje que se *hace* frente al espectador, imposible de describir con palabras porque sus signos se tejen más allá de las mismas. La Candelaria ha logrado, como pocas veces se habrá visto, desterrar el *logos* de la escena, gracias a una trayectoria consciente de tres décadas, acompañada en cada instante de la reflexión sobre su proceso y sobre el oficio del teatro; también debido a una decantación absoluta de la herencia teatral contemporánea -de la cual ellos mismos son protagonistas, portadores y fecundadores- y a la estilización y personalización de Brecht, desde cuyos hombros se alza Santiago García.

En la raya es una tragedia actual, construida por eso mismo sobre los ruidos, las ausencias, los gestos y los silencios de este mundo sin habla verdadera, donde la comunicación se refugia en los instintos y las sensaciones primarias porque desconfía de la palabra; obra sobrecogedora, sin concesiones a la falsa esperanza pues la sociedad en sus exclusiones -y no los dioses- marca un destino para morir, aunque por oposición reivindicadora del derecho a la vida y a la creación humanas.

Ese grupo humano que desconstruye las imágenes tópicas, retóricas, falaces de la sociedad a la que pertenece, que cuenta con apoyos solidarios externos, pero que depende, en última instancia, de sus fuerzas internas, es La Candelaria.

12

La otra presencia radiante fue, en mi opinión, **Sobre el corazón de la tierra**, del Teatro delle Radici, de Suiza. Como ya dije en *Conjunto*, me pareció un espectáculo raro y molesto. Raro porque está construido sin prejuicios sobre la personalísima aprehensión de diversas fuentes teatrales. Molesto porque no quisiera verme obligado a analizarlo, o intentar explicarlo, sino quedarse con el viaje que propone por una cadena de sensaciones muy íntimas.

Sobre el corazón de la tierra es una suerte de conjuro contra el olvido y la muerte. La actriz entra en un círculo mágico que no romperá -en acción subrayada- hasta el término del acto. Allí va a enfrentarse -evidentemente- a un

desafío personal: una pérdida, un desamparo, una ausencia, que, al menos, en primera instancia, no sabemos a ciencia cierta de qué se trata. Puede ser un padre, un hijo, un amigo -de igual manera en su versión femenina- con el/los cual(es) dialoga, representado en un muñeco de trapo blanco, sin rasgos... Ahora bien, ese plano íntimo se reviste sucesivamente de significaciones en otros niveles: sociales, territoriales, universales.

Cristina Castrillo, la actriz-directora, dialoga con el ser humano, con Argentina y con el mundo. Como esa conversación la sostiene cada humano a su venia y manera, ella eligió justamente alejarse de cualquier ortodoxia, y, como he dicho antes, sin prejuicios, asume la fluidez del decursar de la vida. Entonces baila, canta, conversa en la cotidianidad, representa, se desnuda, se duele... Debajo de todo esto una tensión, una resistencia unificadora cuya corriente esencial puede detectarse en el acto de entrega, de desprendimiento absoluto por parte de la actriz.

Así, Cristina Castrillo devuelve, en su acto ritual, la imagen, la utopía misma de lo que es, de lo que debe ser el teatro: un exorcismo cotidiano de las raíces de la memoria.

13

Al teatro destinado a los niños volvió a destinársele un espacio de participación, lo que considero un renovado acierto. Sin embargo, sigue sin encontrar -u otorgársele- el lugar -no me refiero únicamente a sitios de presentación- adecuado para que dicha presencia resulte válida, certera, producente. En este caso, vale la pena abandonar la periferia. (Aunque con diferentes matices, otro tanto sucede en el festival con la danza y aún con las restantes manifestaciones de las artes escénicas que pugnan por insertarse en el evento; todas, en mi criterio, pueden tener alguna presentación con carácter especial, si ello no menoscaba el perfil y la tradición teatrales del festival, y si corresponde a un sentido específico, aun cuando lo ideal estaría en concretar finalmente el evento internacional de danza, y valorar las posibilidades más productivas para cada segmento, incluido el teatro para niños y jóvenes.)

Por otra parte, tampoco la escena para las primeras edades hizo notar esta vez la fuerza que le hemos adjudicado en los últimos años, síntoma de un espejismo generalizado o de la, más real, localización de experiencias productivas y renovadas en poquísimos ejemplos.

De hecho, el festival recogió muy pocos montajes recientes y se amparó, en lo fundamental, en espectáculos muy conocidos: **El pez enamorado**, Pálpito; **El príncipe Blu**, Teatro-2-Eclipse; **Los pícaros burlados**, La Estrella Azul-Juglaresca Habana; **Lo que le pasó a Liborio**, Teatro de las Estaciones (de este grupo se ausentó, por importantes compromisos internacionales, **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**). Estos, junto a lo realizado por el dueto Armando Morales-Sahimell Cordero (presentes en el festival con el singular **Floripondito o los títeres son personas**) y algún otro trabajo, representan lo más significativo de la creación del período. Aunque casi resulta innecesario hacerlo notar, se aprecia el enorme desbalance entre el teatro de títeres y la escena para niños asumida sólo con actores.

14

De la selección nacional de teatro dramático, en la cual no pude tomar parte, habría que señalar el acierto de la comisión encargada -teatristas como Roberto Blanco, Verónica Lynn, Mario Balmaseda, Corina Mestre, Héctor Quintero, Orietta Medina, Abelardo Estorino, Miriam Lezcano... junto a algunos especialistas del CNAE y muy contados críticos-, al reducir aquella desbordada, injusta e indiscriminada mezcla de la edición anterior.

Aunque siempre podrá discutirse la presencia o ausencia de algún título, en general, asistió lo que merecía ser visto. Si escuché críticas a posteriori las interpreto como síntoma de la complacencia hipócrita a la que muchos aspiran (y no dejan de practicar), esa que se niega a la valoración y al cuestionamiento críticos, cuya extensión nos ha permitido señalar, a Pedro Morales y a este autor, la convicción de que para el teatrista cubano su obra es siempre perfecta.

No, con el mayor respeto. No todo el mundo merece el mismo lugar por su trabajo. Una selección implica estímulo, jerarquía y sentido.

15

Hubiera inaugurado el festival con la **Electra Garrigó**, de Roberto Blanco; y, de haber sido terminada, lo habría cerrado con la mirada sobre el mismo texto de Raúl Martín. Maestro y alumno envueltos en una misma tradición, a la cual le rinde explícito homenaje Blanco, refiriéndose directamente al montaje fundacional de esta pieza por parte de Francisco Morín y el grupo Prometeo, a través de una puesta cubanísima, de legítima importancia y de indudable vitalidad, aunque no siempre las funciones mantienen ese rasgo. Con esta **Electra** -donde se produce una celebración orgánica al fundirse tal pieza, la presencia como actor y director de Roberto, el desempeño de otros actores y el trabajo de dos jóvenes actrices en el papel protagónico, en particular el extraordinario debut de Laura Ramos, de sólo 18 años-, tanto Virgilio como Blanco manifiestan su poder para continuar hablándole a sus espectadores.

Ese poder también trataron de evidenciarlo **Jesús** -dirección de Tony Díaz con el Rita Montaner-, **La caja de zapatos vacía** -Pepe Santos con su Jueguespacio- y **Dos viejos pánicos** -de los colombianos Jairo Santa y Aquelarre Teatro-; mas, a pesar de logros parciales -digamos, en su orden, el diseño, la propuesta del juego escénico y la actuación de Misael Torres-, no se perciben en ellos puntos de vista imantadores de una particular visión escénica sobre el mundo virgiliano.

De ese universo viene dando testimonio de su conocimiento Raúl Martín. Ahora con su colectivo Teatro de la Luna recuperó el montaje de **La boda**, en la que logra la correspondencia entre la pers-

• **La siempreviva**. Grupo El Local. Colombia. CUADRA

pectiva y la visualidad *lights* que tanto le interesa y el debate de las convenciones sociales propuesto por Piñera.

Desde distintas perspectivas pudieron verse abordajes de la obra de Virgilio Piñera, no siempre partiendo de sus piezas teatrales. Pocas llegan a proponer indagaciones profundas, y por ello vigentes, del cosmos del gran dramaturgo cubano.

Aun así, ya he dicho, es válida la recurrencia a Virgilio en los últimos años. Falta hacerla presencia cotidiana y no moda.

16

El evento confirmó un secreto a voces: la creación de la nueva generación teatral atraviesa un momento crítico y definitorio. Diáspora, continuas disoluciones, poca presencia operante en la Isla, grupos casi con exclusividad dedicados a los circuitos internacionales -Teatro a Cuestas, Galiano 108, Teatro Obstáculo-, barreras para la instauración de nuevos proyectos -El Ciervo Encantado, Teatro de la Luna, Argos Teatro... Más grave aún resultan las retóricas que sustituyen la verdadera investigación, disfrazándose de vanguardia.

En el caso de **Mamá**, de Teatro en las Nubes, la puesta en escena de Rolando Tarajano, limpia y cuidada a nivel visual en apariencia, amplifica el posible reduccionismo de la pieza de Raúl Alfonso, cuyo *esquema* de enfrentamiento hijo-madre lo veo en tono de farsa o comedia, en tanto en el montaje apenas subsiste esa intención, ni se consolida otra propuesta. Si el pobre diseño de personajes, la ausencia de densidad dramática, la carencia de planos, la conflictualidad maniquea, le conferían un carácter demasiado previsible, éste se acentúa por el tono monocorde de "verdad trágica" del espectáculo, carente de tensiones y ambivalencias.

El mismo Raúl Alfonso, en sus inicios como director, ha logrado resultados muy atendibles en su desarrollo y en el de los grupos Orto y Eclipse, con los cuales asumió, respectivamente, **Clitemnestra o el crimen** y **Karol**. Sin embargo, debe desprenderse de esa mencionada retórica que no constituye -y puede apreciarse- asidero orgánico en los actores.

No es el caso de la excelente actriz Roxana Pineda en **Piel de violetas**, bajo la dirección de Joel Sáez, demostrativa de un absoluto rigor de trabajo en el entrenamiento y los procesos de montaje. Aun así, no me complace que el discurso de este valioso colectivo -Estudio Teatral de Santa Clara- no logre desterrar del todo el paradigma, demasiado visible y cercano en sus

imágenes, de referentes foráneos como la praxis del Odin Teatret.

Lo mismo podría decir, aunque no lo observé en su última versión, de **Alas o el cantar de la demencia**, de Luis Manuel de Armas -Alianza Teatro, de Cienfuegos, al parecer un grupo recién creado y ya en vías de extinción. No ocurre así con **Inmigrantes**, del también cienfueguero Teatro de los Elementos, si consideramos su estado un año atrás. A pesar de sus carencias dramatúrgicas como texto espectacular, es un camino que merecía desarrollarse.

Cabe preguntarse, ¿no fue capaz el teatro cubano y la propia generación de remontar el espacio ganado, de crear una ética superadora? ¿Luchó el joven teatro cubano sólo hasta establecerse?

17

Pudieron verse en la muestra cubana espectáculos que intentan una válida resonancia en públicos amplios y populares; trayectoria consecuente de sus creadores.

Alto riesgo, texto y dirección de Eugenio Hernández Espinosa con Teatro Caribeño, se inclina por el descarnado intercambio de ideas sobre problemas de nuestra realidad. No obstante, en mi opinión, la voz del autor interviene en exceso en los parlamentos de los personajes para "balancear" el crudo hilo pronosticable en la discusión entre los dos personajes y la "solución" del conflicto. La ausencia de presupuestos escénicos, aún dentro de los cánones realistas enunciados, no contribuye a la permanencia del montaje de Eugenio.

Algo parecido sucede con **Te sigo esperando**, pieza y puesta en escena de Héctor Quintero con la Compañía Hubert de Blanck. Al lado de sus virtudes de reciclaje de valores y mecanismos tradicionales del teatro cubano, el espectáculo no es capaz de rebasar la intrascendencia de buena parte de ese teatro, cosa superada por el propio Quintero en piezas asumidas desde tal perspectiva. También aquí se hace patente la "construcción" por el autor de una equivalencia entre críticas y reconocimientos al proceso social cubano, cual "una de cal, otra de arena", lo que cercena la voluntad de un verdadero y hondo cuestionamiento. La crítica, entonces, no es más que un juego de naipes e ilusiones dirigidas a conquistar al espectador. Después, durante el segundo acto, el autor pretende girar hacia la indagación de la condición humana del personaje protagónico, lo que obliga a transformaciones de tono, innecesarias escenas "obligatorias", dilataciones y distorsiones de sus elementales objetivos.

Por su parte, Teatro Mío, con su habitual sintonía para los tópicos sociales más polémicos, trajo **Mar nuestro**, una obra de Alberto Pedro con puesta de Miriam Lezcano. La mirada del autor no logra sobrepasar, como sucede en varias de sus piezas, un núcleo duro e interesante de ideas, y escudriñar más allá de la superficie -del tema y sus conexos: la emigración, sus causas y destinos- en que navega la balsa donde sitúa a sus personajes. A una dramaturgia tejida más sobre las ocurrencias y los parlamentos aislados que sobre la situación y la profunda caracterización de los personajes, se suma una dirección poco creativa y unas actrices incapaces, en general, de superar el set televisivo. El público menos superficial de Teatro Mío aguarda por una propuesta del sólido y penetrante calibre indagador de **Manteca**.

18

Si conviniéramos en ampliar el concepto de lo que consideramos clásico en el teatro, no nos quejaríamos tanto de su ausencia en la escena cubana, la cual mostró sus distintas aproximaciones a este término.

De un lado, en **El avaro**, de Molière, Luis Brunet no alcanza a explicitar un punto de vista como director que sobresalga del juego de nimiedades y superficialidades vacuas del texto, detrás, o debajo, del que se esconde la grandeza de la obra. Esta tendencia de quedar entrampadas en las peripecias y los acontecimientos de la historia contada, sin saber dotarlos de sentido, es una triste línea acentuada en los últimos años.

Por otra parte, encontramos el camino de las reescrituras escénicas. Es el caso de **Calígula**, de Carlos Díaz con Teatro El Público, y **La casa vieja**, de Julio César Ramírez con Teatro D'Dos. En ambos espectáculos se descubre una concordancia por el sentido de las piezas de Camus y Estorino. Sin embargo, la dirección actualiza la intervención de las ideas en el tejido social bajo estrictos presupuestos y resultados artísticos.

Calígula ha acentuado su perspectiva del entorno del poder, al tiempo que perfila, con mayor profundidad, el drama del hombre (y del Hombre) en su ejercicio, para legar una lectura, aún más contundente, sobre el ser humano y el par posibilidad-imposibilidad. En tanto, **La casa vieja**, primera estación de "La trilogía de los hijos", impone una nueva visión sobre la obra. Si ésta sitúa su acontecer en los bordes del tránsito hacia un orden social diferente, el montaje, al tiempo que "evalúa" aquel período inicial de la Revolución, resemantiza sus significados actuales. A través de un "realismo expresivo", erosionado por disímiles mecanismos artísticos, en medio de un escenario despojado, los actores alcanzan una alta empatía con el público. Teatro D'Dos comienza a evidenciar así, de manera acabada, los rasgos de una clara identidad.

En un plano aún más arriesgado en el tratamiento de los clásicos se coloca la labor de Flora Lauten y Teatro Buendía.

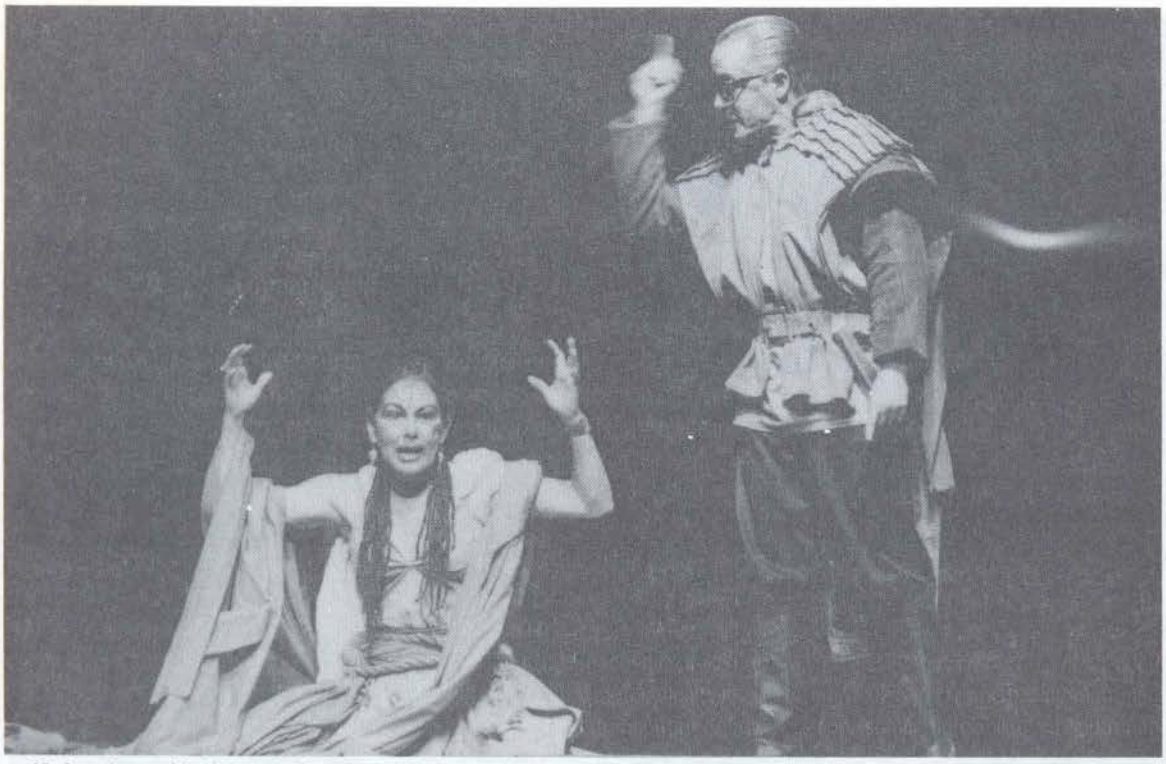
• **En la raya**. Grupo La Candelaria. Colombia. ALEJANDRO ERNESTO

A partir de **La tempestad** y la obra shakespereana, así como de fuentes de la cultura popular cubana de ascendencia africana, se alteran los sentidos originales de los grandes personajes de Shakespeare y se consigue un espectáculo memorable, imposible siquiera de ser reseñado en unas líneas. Valdría la pena apuntar, no obstante, que constituye una verdadera síntesis de lo positivo y lo negativo -aún con posibilidades de replanteos y un mejor bordado dramatúrgico y de relaciones, sobre todo, en el epílogo- de las obsesiones temáticas, conceptuales, estilísticas y de destino de la obra de arte (me refiero a la impronta sutil de las exigencias del mercado internacional presentes en la misma), de este colectivo a sus diez años de creado. La Isla, los procesos de fundación y asimilación de (y en) la historia nacional, la utopía y las desgarraduras que se producen en su búsqueda, así como la imagen cual núcleo dramático, y la escena como espacio de confluencia infinita de disímiles fuentes culturales, se apropian de un pequeño y multifuncional escenario para hacernos disfrutar del teatro. **Otra tempestad**, que así se titula esta arcádica e irreverente versión, es un espectáculo trascendente en la escena cubana de los 90.

Otra singular incursión en lo clásico constituyó la **Medea**, con puesta de Abelardo Estorino, de la Compañía Hubert de Blanck, donde sobresale la revisión del mito en el excepcional texto de Reinaldo Montero. Este autor actualiza reescribiendo, más que a Eurípides, al mito y su secuela, y abordando una **Medea** emigrante y marginada, subalterna y periférica, toda una metáfora del Sur y de sus seres humanos. Aunque con su habitual corrección como director -superada con creces en **Vagos rumores** y **Parece blanca**-, Estorino puede, junto al concurso de un elenco actoral de calidades dispares, buscar y encontrar nuevas dinámicas de acción y diálogo -a través de imágenes e interrelaciones- con la densidad conceptual propuesta por el autor, para evitar la conservadora estática del montaje, conducente a reiteraciones, algo atenuadas en sus más recientes ajustes. Tal es el reto de un hecho de indudables valores.

19

Una proposición. Se hace impostergable devolver a los días de enero, en torno al 22 de ese mes, Día del Teatro Cubano por los sucesos de Villanueva, fundación de una historia, el Festival de Teatro de La Habana como síntoma de una recuperación de su tradición y sentido.



• **Medea**. Compañía Hubert de Blanck. Cuba CUADRA

Las causas principales esgrimidas para su traslado a septiembre -inserción en el circuito de festivales iberoamericanos, con vistas a facilitar la circulación de grupos en el mismo- han dejado de ser pertinentes y operantes. Los grupos viajan con independencia de tal circuito u otros, al amparo de apoyos externos que, de igual manera, pueden otorgárseles en cualquier fecha.

Además, hacerlo en enero recuperaría el vínculo orgánico con el Festival de Camagüey. Sería este último su precedente en el año anterior, con la escasa diferencia de unos meses, lo cual permitiría seleccionar la muestra cubana del consenso -premios, reconocimientos, jurados- resultante de la competición camagüeyana.

Del mismo modo, obligaría a los grupos a no eludir la confrontación nacional y facilitaría a los organizadores las labores logísticas y conceptuales de la participación cubana. Ello propiciaría, por último, revisar y dotar de sistematicidad al conjunto de eventos de las artes escénicas insulares: una cadena de selecciones y encuentros con objetivos específicos hasta culminar en el diálogo internacional de lo mejor -y por tanto más representativo- de la producción nacional.

Proposición práctica. Hagamos el Festival de Camagüey en octubre de 1999, dejando fuera lo producido en el lapso actual ya visto en esta edición habanera, y vernos en enero del 2000 con el ansia de observar el presente más cercano en el devenir de un siglo de teatro y de cuarenta años de un teatro en Revolución.

20

Si un movimiento es calificado de inercial resulta que ha perdido el impulso del origen y que se desplaza por pura monotonía existencial. Si, al mismo tiempo, se pueden detectar en la escena nacional índices de una recuperación, de una vuelta a los orígenes, a los valores de la tradición cubana, buscando una identidad dinámica, actualizada y no restringida, lo que he denominado la herencia como talismán, cabe una interrogación grande y colectiva: ¿Para qué se hace un festival?

Hasta no ser capaces de hallar una respuesta, no encontraremos el imán que atraiga hacia sí todos los fragmentos de un evento de tal naturaleza; un imán que nos permita fijar el hilo invisible del camino; un imán convocante a repensar nuestro encuentro teatral en La Habana.■

Esther Suárez Durán

EL TEATRO PARA LOS MAS JOVENES

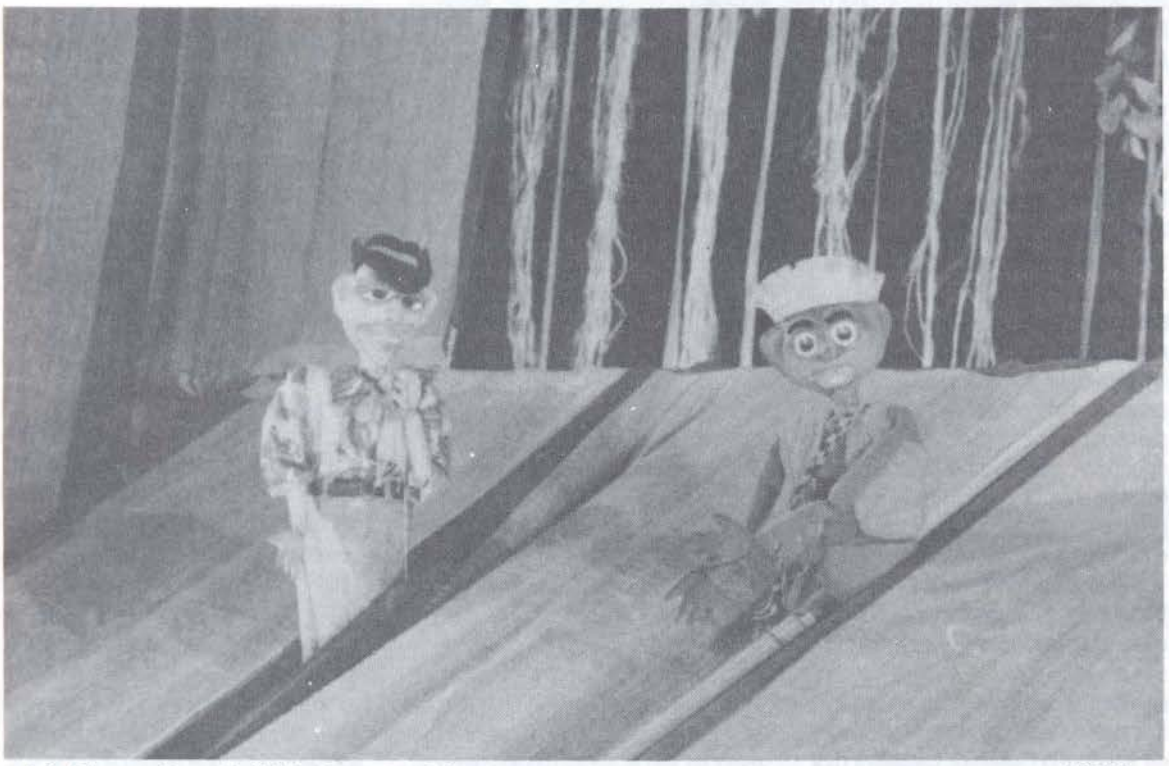
UN MERIDIANO INQUIETANTE

Como ya va siendo costumbre, a partir de 1993, esta nueva edición del Festival de Teatro de La Habana integró en su programación todas las formas y todos los públicos teatrales. De nuevo el teatro dirigido a los niños y a los jóvenes tuvo su espacio en el decursar del certamen. Por la concurrencia y simultaneidad en el programa de dichos espectáculos, la aspiración de verlo todo excedía las posibilidades de una sola persona, de lo cual resulta que la valoración que sigue no incluye, lamentablemente, todas las experiencias.

El festival inició sus actividades con **Balthazar o Cuentos de caminos**, espectáculo para un solo actor, a cargo de Jean Michel Hernández, del grupo Chergui Theatre, acaso lo más logrado de la programación extranjera en esta área. Se trata de un discurso espectacular pleno de lirismo, humor y delicada ironía, cuyo tejido se hace del verbo sugerente y eficaz, el sonido de un pandero y de un curioso instrumento africano, el dúctil cuerpo del actor y la sabia creación de atmósferas.

Con una alta maestría, el actor convoca un cosmos de personajes de diversas latitudes, naturaleza y temporalidades y propicia el diálogo entre historias diversas en un tránsito continuo entre los idiomas español y francés, a los que integra más tarde el gallego, para culminar formalmente este producto intercultural, hermoso testimonio de los tiempos que vivimos y vaticinio de los que vendrán.

Procedente de Ecuador también nos llegó Patricio Estrella, destacado artífi-



• **Ikú y Elleggua**. Grupo Guiñol de Camagüey. Cuba. CUADRA

ce de la escena para niños en el panorama teatral de su país. Con él vino **El tío Carachos**, otro unipersonal exponente, ahora, del teatro de títeres. Con este espectáculo, adultos y niños disfrutaron de un producto lleno de ingenuidad, ternura y buen humor -tal vez requerido de algunos ajustes en la dramaturgia del actor-, y en el cual sobresale la secuencia dedicada a los cuentos del Dragón, una excelente y brillante humorada.

México estuvo representado por el Grupo Cornisa -conformado por dos jóvenes actores- y **Maniobras**, justo título para un provocador trabajo de manos.

El espectáculo está compuesto por escenas diversas que van desde meros ejercicios, cuyo desempeño se asienta en una alta dosis de ingenuidad y frescura (como **Desplumados**, por ejemplo), hasta divertimentos de otras pretensiones y poderosas imágenes (tal es el caso de **Rigoletto**).

Sin dudas, los jóvenes titiriteros exhiben un arsenal de buenas ideas y una entrega absoluta, pero el esplendor del espectáculo se ve afectado por la falta de terminación que se observa en buena parte de los números.

De Inglaterra pudimos presenciar un buen trabajo de pantomima con la producción **Fast and Furious**, de Unclasified Mine, que, aun cuando no creo que fuera un espectáculo específicamente dirigido a los niños o adolescentes, los contenía entre sus estratos posibles de público, y contó con una excelente acogida por parte de éstos. Se trata de un discurso muy bien estructurado, a partir de los recursos técnicos del mimo -sin afectación, mojigatería, ni ortodoxia-; una oferta deliciosa, caracterizada por el buen humor, el buen gusto y la energía, que involucró desde el inicio al público en sus avatares y logró una comunicación vibrante con sus espectadores. En suma, toda una incitante invitación para nuestros jóvenes mimos.

La muestra cubana exhibió, entre otros, tres nuevos espectáculos: **Marionetas de sueño** (de Géminis); **La pobre rica** (de Teatro Escambray), y **Aquí está el circo** (de Hilos Mágicos). El primero, con guión, dirección, diseño y actuación de José Luis Quintero, presenta también una estructura de revista; pero esta vez los números aparecen como algo inconexo, con rupturas bruscas entre uno y otro, que no consiguen atenuar los poemas y las adivinanzas que pretenden darle coherencia al espectáculo.

Tampoco se observa progresión en el discurso espectacular, ni en el grado de elaboración formal de las historias o de los muñecos, ni al nivel de la complejidad de las técnicas que se utilizan. Al interior de algunas de las secuencias también decae la tensión dramática, pues algunos números carecen de conflictos, mientras otros adolecen de fábula.

En lo tocante a la animación, se advierten algunos descuidos: en ocasiones, muñecos que no han terminado su actuación en la historia que se cuenta se dejan inertes en el piso para permitir al titiritero la animación de otras figuras. En cuanto al diseño, aparecen ciertas incongruencias, como la que se produce entre el rostro de la Soprano y la vía expresiva en que luego se apoya el número. Ante un espectáculo de tal naturaleza, en el caso de un creador como éste, creo que las interrogantes son inevitables: me pregunto cuál es su razón de ser y qué aporta, en estos momentos, a la trayectoria de su artífice.

Por su parte, **La pobre rica** (me parece poco afortunado su título) -una versión teatral concebida para una actriz, bajo la dirección de Orisel Gaspar- aportó, como novedad, la presencia -en este espacio dirigido a los más jóvenes espectadores- de los nuevos códigos al uso en el teatro para adultos. El peso de la narración sobresale en la estructura del espectáculo, lo cual adivino más como un propósito del equipo creador que como un resultado no esperado. Para evitar la mera ilustración de las acciones que el discurso verbal enuncia, se acude a otras acciones diversas; pero como la diferencia entre éstas es apenas fenoménica (por ejemplo, se habla de hilar y se ejecuta la acción de barrer) y no esencial, ello actúa en función retórica, antes que contribuir a la densidad creadora del espectáculo. La secuencia de acciones no estimula siempre una asociación productiva, provocadora, con lo que se generan vacíos en el discurso dramático, quedando sólo la potencialidad constructora de la palabra.

En lo que al trabajo de interpretación respecta, la actriz me pareció -al menos en esta función- demasiado ocupada en la ejecución de la secuencia de movimientos y sin control sobre su energía, con la consecuente pérdida de la emocionalidad y de los matices necesarios.

En general, la asunción de los códigos más contemporáneos en un espectáculo para este público me parece una propuesta audaz, y por ello saludable; sin embargo, tengo la impresión de que aquí el cazador resultó cazado. Sucede que, en ocasiones, cuando se emplean lenguajes de tal naturaleza, la partitura de acciones resulta arbitraria y por tanto vacía, puesto que el uso de tales signos supone un conocimiento y una maestría que no siempre están presentes.

Si al público adulto es posible pasarle gato por liebre, por desconcierto, snobismo o ignorancia, ante el de infantes esto no se produce de igual forma. No quiero decir con ello que se trate de un público crítico, sino que resulta un público expansivo. En la representación que presencié se hizo evidente la incomunicación entre los asistentes y los significantes visuales de la puesta en escena, y cómo la misma pudo ser seguida, únicamente, mediante la oralidad del discurso.

Para imponer nuevos y tan distantes códigos artísticos ante semejante público, de continuo bombardeado por la iconicidad directa de los mensajes, creo necesario apelar a una estrategia que combine lo novedoso con lo ya conocido, que dosifique adecuadamente el grado de irrupción de este otro lenguaje y, sobre todo, que lo estructure de modo coherente, atendiendo a su lógica propia, y no a una otra lógica impuesta, supra-artificial, que pretende obviar sus propias y visibles insuficiencias.

CUADRA

Por último, **Aquí está el circo** -con guión de Lázaro Sardá y Abdel Soto, diseños de Zenén Calero y dirección de Carlos González- resultó el espectáculo de mayores pretensiones de la muestra cubana. Con una escenografía y un vestuario portentosos, además del diseño y la realización de los muñecos (sobre todo en los tiempos que corren) y una estructura de revista -que sostiene una ingenua y simpática historia de amor entre los payasos conductores de esta jornada circense-, esta producción mitiga un poco la nostalgia por los grandes espectáculos, entre tanta creación de pequeño formato que desde inicios de la década inunda la escena cubana.

Con buen sentido del humor, buena factura musical, un hermoso diseño y un desempeño actoral de buen e igual nivel para todos los miembros del elenco, el espectáculo toma en cuenta en su construcción las exigencias de niños y adultos. Números como el de las cebras amaestradas, la perra Fifí y su cuerpo de baile, la zorra malabarista, el mono en el monociclo y, particularmente, la deliciosa presencia de la foca y la presentación de la falsa contorsionista, pudieran destacarse como los momentos más altos del espectáculo. Otros, como el del elefante o el del león, requieren de una revisión que les permita ganar en eficacia.

Sin lugar a dudas, **Aquí está el circo** es una creación importante en la trayectoria de Carlos González, así como un trabajo significativo en la historia de su grupo -no tanto con referencia al pasado, como al porvenir- y, tal vez, un síntoma de la recuperación del trabajo de compañía en la escena cubana.

Otros espectáculos y agrupaciones participantes en esta franja del festival fueron: **El príncipe Blu** (Teatro 2); **El grillo caminante** (Teatro Guiñol de Guantánamo); **El caballito enano** (Guiñol de Santa Clara); **Los pícaros burlados** (La Estrella Azul); **El pez enamorado** (Pálpito); **Entredós o Historias de chicos enamorados** (El Taller).

Aunque tan sólo me he detenido en el análisis de unas pocas producciones, debo decir que, en sentido general, esta zona de programación resultó esta vez el espacio más coherente e interesante del festival -pese a no contar en esta oportunidad con la presencia de algunos de sus artistas y agrupaciones más destacados-, por su sostenida calidad artística, la diversidad de sus propuestas, la originalidad de algunas de éstas y el cumplimiento del programa establecido, dentro de un evento que, lamentablemente, se caracterizó por incluir espectáculos de muy desiguales niveles de calidad y por exhibir una programación errática e inestable.■

Ernesto Rodríguez Hernández

PIÑERA
LA DANZA
HUELLAS DE UN FESTIVAL

PIÑERA Y LA DANZA

I

Virgilio Piñera es uno de los dramaturgos cubanos sin los que no se podría escribir la historia completa de nuestro teatro. También representa en la narrativa y la lírica una voz imprescindible como lo avala su obra, bien coteiada y rebasadora de las circunstancias en las que fue labrada.

Confinado en plena existencia a "la muerte en vida",[1] en la actualidad sus piezas son representadas en ocasiones con la frescura que sólo se le atribuye a los creadores capaces de revolucionar con su estilo el arte.

Por ello, no debe asombrar el hecho de que alguna de sus obras se lleve a la escena mediante el lenguaje danzario, o que los estudiantes en las escuelas de letras manoseen sus textos con fervor y se lamenten de que no sea publicado con la regularidad que los nuevos tiempos entrañan.

Si nos ponemos a recordar, satisface que textos como **La boda** (1958), criticado y boicoteado por ser considerado inmoral, se acepten sin pesares moralistas. No es que estemos en la era de la moda piñeriana -aunque algunos esnobistas así lo asuman-; se trata (y es lo que vale) del reconocimiento que (desde que se establecieron las pautas Escritor/Poder, Arte/Ideología) le faltó al dramaturgo, narrador, poeta, crítico, traductor y ensayista.

II

La gala inaugural "Piñera y la Danza" -dedicada al autor en el aniversario 85 de su nacimiento-, contó con la presencia de esta manifestación artística como fuente de evocaciones, que nos traería un fragmento del quehacer piñeriano.

Insertadas las coreografías en el centro del escenario, tales evocaciones -sugeridas por el emocionante monólogo, **¡Oh, Virgilio!**, dirigido e interpretado por William Fuentes-, fueron bien engarzadas por el director artístico del espectáculo, Pablo Roca, quien supo imbricar las obras en escena con la presencia del actor devenido el escritor.

Muchos han considerado -algo muy lógico- que el festival debió haberse inaugurado con un espectáculo teatral o, al menos, una pieza del género que autentizara la cita. Creo que la idea de la danza en nada minimiza esta encomienda, pues en todo caso dimensiona un tanto más (si esto es admisible) la obra del dramaturgo.

Así, pudimos volver a apreciar **Las siete en punto**, de Raúl Martín, con la Compañía Danza Combinatoria que dirige la coreógrafa Rosario Cárdenas, basada en el poema homónimo escrito por Piñera en 1968. En esta obra encontramos la ingeniosa mano de un conocedor del quehacer piñeriano, capaz de atrapar mediante la danza aspectos esenciales de su cosmología.

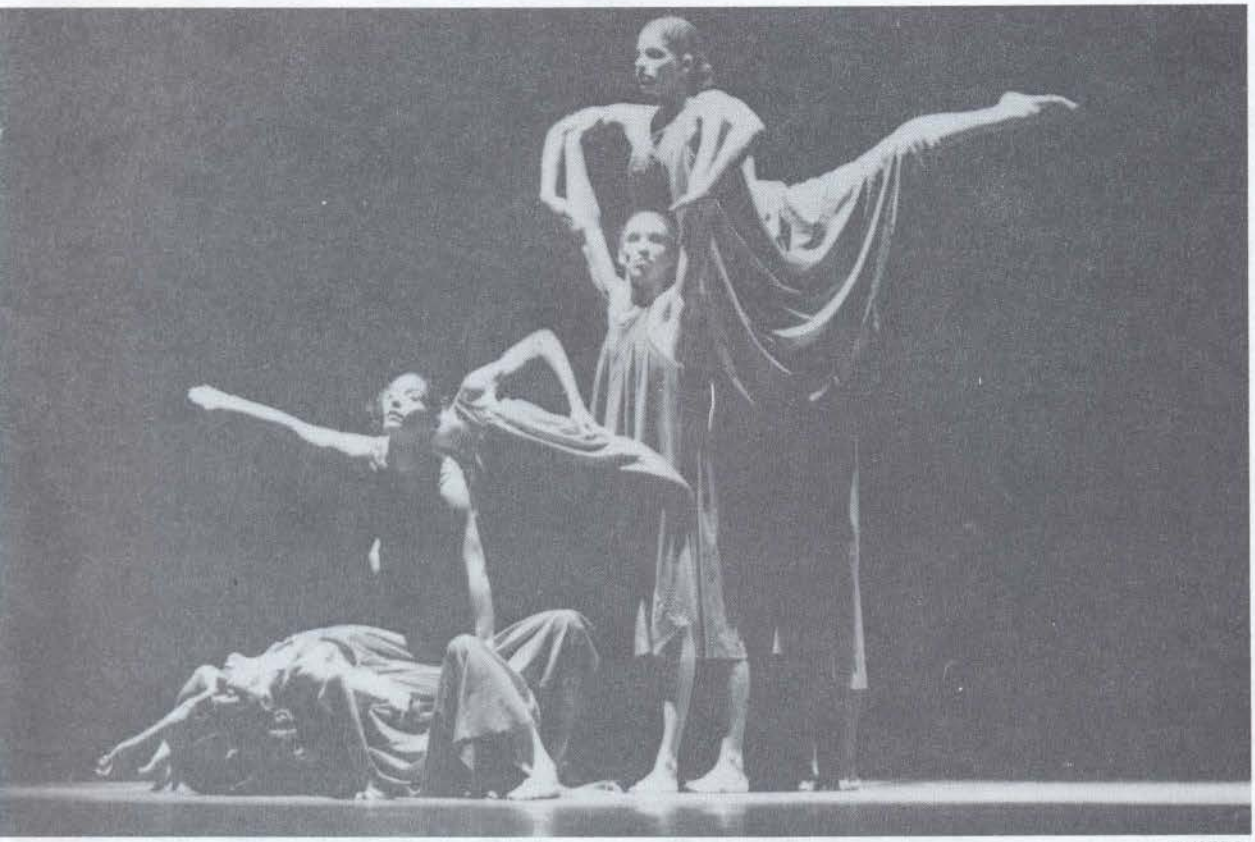
Otro momento relevante nos llegó con **La boda**, coreografiada por el propio Martín y la interpretación de Lídice Núñez (Danza Contemporánea de Cuba), dueña del don y la gracia con que nos ha acercado a esta pieza desde su estreno. Por su parte, Danza Espiral (Matanzas) nos entregó su sintética puesta de otra de las obras de Piñera, **El no**, con la que Lilian Padrón muestra uno de sus más recientes logros como directora.

Un lugar preponderante ocupó Danza Abierta con un fragmento de **El pez de la torre nada en el asfalto**, de Marianela Boán, que ha obtenido lauros en diferentes citas.

Otro fragmento trajo el Ballet Nacional de Cuba con **Electra**, de Gustavo Herrera, inspirada en la conocida obra del autor.

De este modo, la gala inaugural llegó a su fin, dejando un espectáculo fresco y agradable, bien integrado y continuo, sin los lamentables "baches" que tanto desconciertan.

[1] Antón Arrufat: *Virgilio Piñera: entre él y yo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994.



• **María Viván**. Grupo Danza Combinatoria. Cuba.

CUADRA

EL MELLA
TEATRO DE LA DANZA

El teatro Mella una vez más acogió la danza. Además de los colectivos extranjeros que allí se presentaron, estuvo Danza Abierta con la mítica puesta de **El pez de la torre nada en el asfalto** y el reciente estreno de Rosario Cárdenas con Danza Combinatoria, **María Viván**, inspirada en el poema homónimo de Virgilio Piñera.

El primero es un espectáculo, como ya apunté, archipremiado, y de una factura integradora que beneficia su puesta en sentido general. Con el segundo, Cárdenas rebasa las fronteras de un poema escrito en 1967, que cuenta la historia de una tísica fotogénica, al trasladarlo al lenguaje danzario. Maneja códigos dramatúrgicos que se mezclan con sus conceptos estéticos, en aras de una creación con vuelo y plasticidad.

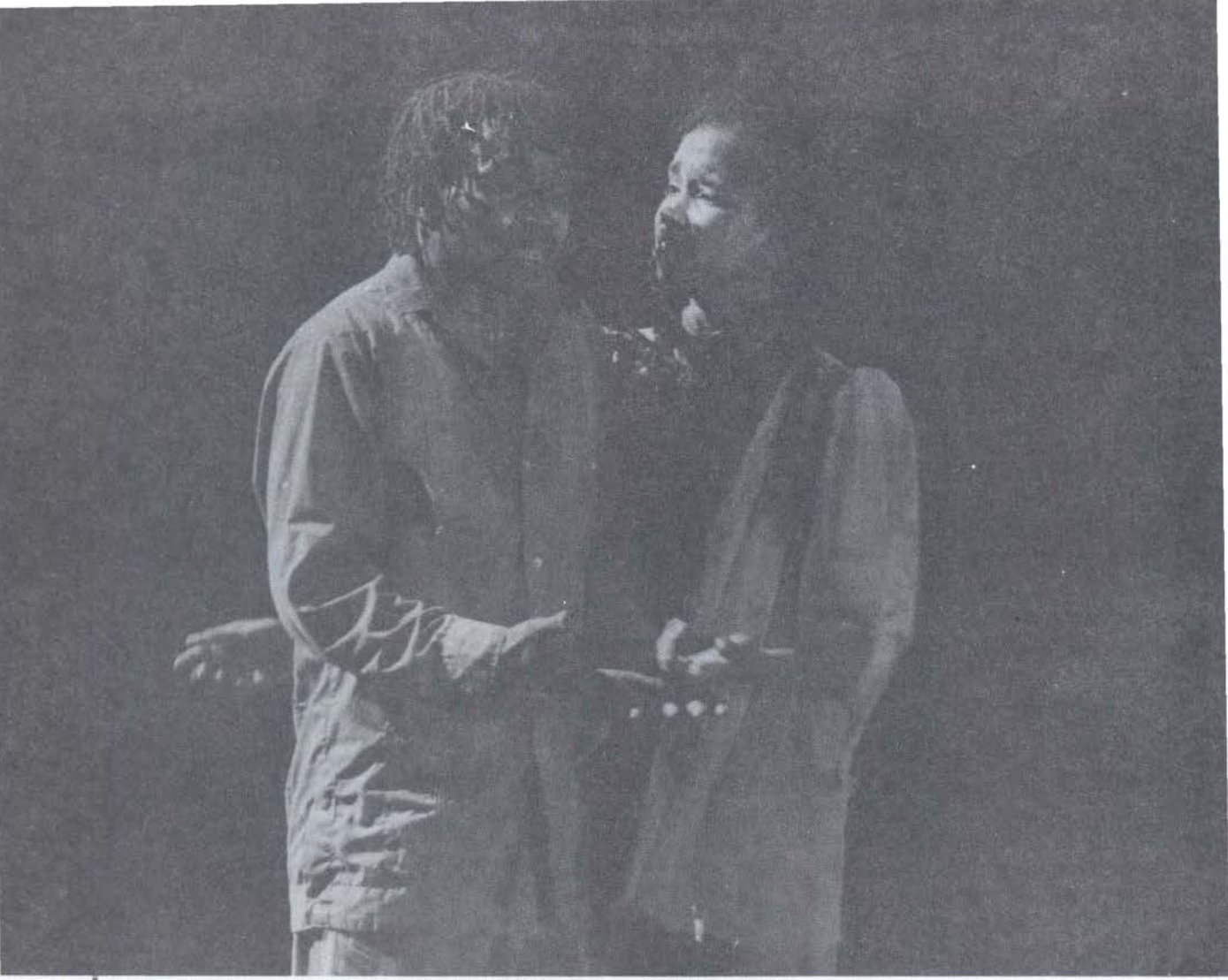
LOS CONCIERTOS

Dos conciertos sirvieron para aumentar la presencia de la danza en los predios del Festival Internacional de Teatro de La Habana. El primero -celebrado en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana- fue una función especial de Danza Contemporánea de Cuba que tuvo como invitado a Danza Teatro Retazos, con el estreno de **Caminos** (coreografía de Isabel Bustos), prolongado dúo que no por ello dejó de resultar tentador e interesante. Otro estreno de esa noche correspondió a **Veneno para el corazón**, del joven Lázaro Palacios, quien exhibe sus primeros saltos al estandarte de la creación coreográfica.

Las muestras restantes fueron obras ya establecidas en el repertorio de la Compañía como **La goma** y **C.C. Canillitas**, ambas de Jorge Abril, y **Cuida de no caer** y **Trastornados**, de Lídice Núñez.

El segundo concierto -en la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba- también contó con Danza Teatro Retazos, esta vez con **Las lunas de Lorca**, que representa un homenaje al escritor granadino. El mundo lírico al que nos ha acercado la Bustos en sus creaciones, vuelve a reinar en este espectáculo, aferrado a resortes dramatúrgicos que enriquecen la puesta y los recursos expresivos de los danzarines. Es, sin dudas, una pieza importante en la producción de Retazos.

Ya **Reflejos**, de Gilberto Pérez con la Compañía Codanza (Holguín), había escrito un momento creativo de interés



• **El pez de la torre nada en el asfalto**. Danza Abierta. Cuba.

en esta agrupación que no se detiene en su creciente quehacer, alejado de la capital, pero siempre tenida en cuenta por la fuerza, el empuje y la calidad de sus intérpretes, así como por la magnificencia de sus coreografías. Este grupo que ya descuella en nuestra danza, mostró también en esa ocasión **El espíritu de la tierra**, sugerente coreografía de su directora Maricel Godoy.

Un momento hilarante llegó a cargo de Danza Espiral, de la ciudad de los ríos y los puentes, con **Faranduleros**, de José A. Carret. Mientras la ya clásica **Metamorfosis**, de Narciso Medina -interpretada por su Compañía- subía una vez más al escenario para confirmar por qué es una de las coreografías cubanas más premiadas, tanto dentro como fuera de nuestro país.

MAS ALLA DE LOS TEATROS

La danza tuvo otras incursiones en el Festival de Teatro, algunas ya habituales en estas citas como son las funciones especiales que se realizan en la casa de la coreógrafa y directora danzaria Lorna Burdsall, quien en esta ocasión acogió a los directores de festivales y otros invitados, envueltos en el alucinante, onírico y refrescante mundo que dispone el escenario de sus presentaciones.

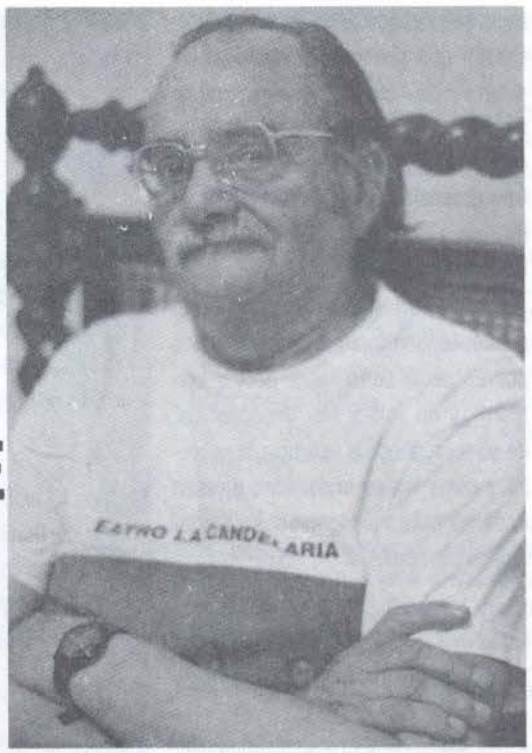
Otro espacio en el que igualmente se sintió el latido incontrolable de la danza fue "La Casa de los Espíritus", ubicada en la casona de 4 y 27, en El Vedado, donde el coreógrafo Narciso Medina expuso una recopilación de sus obras, evocadoras de un espíritu personal, que patentizan su lenguaje danzario.

De esta manera, el fulgor de la danza estremeció los días del FIT de La Habana, quizás dejando las ansias de un verdadero y necesario Festival Internacional de la Danza en la capital, con el rango que esta manifestación merece *per se*, ante un público que cada día la persigue y respalda más.■

Al FIT de La Habana asisten personalidades de diferentes países, quienes expresan sus opiniones al respecto así como aspectos sobre sus procesos creativos.
En esta ocasión dialogamos con dos invitados: un director muy relacionado con Cuba, a partir de su vida artística, y una investigadora que desde hace algunos años está vinculada al acontecer escénico de nuestro país.

EL IMPRESCINDIBLE SANTIAGO GARCIA

W. G.*



ALEJANDRO ERNESTO

Loco, soñador, iluso... Tales "despectivos" epítetos podrían dársele a este colombiano irredento, luchador y, sí, también -¿por qué no?- loco, soñador, iluso, pero tan realista como la vida misma.

Mientras lo miro actuar, evoco sus tres décadas sobre, en y para la escena de su país y, por supuesto, de Latinoamérica, pues su fértil huella ha servido (y servirá: quién lo duda) para continuar su praxis fecunda en otros ámbitos del subcontinente, por el que se ha desvivido en estos treintitantos años de rico laboreo creador.

Sí, a lo largo de tres décadas, Santiago García ha seguido una línea cenital: crear un teatro auténticamente popular con la mayor calidad, a pesar de las numerosas dificultades económicas, propias de un colectivo como La Candelaria, sin apoyo oficial y sí con el *sueño eterno*, inclaudicable en favor de todos y no de una minoría que apenas haría digestión en las funciones. Una quincena de integrantes conforman este grupo de creación colectiva, guía escénica que ha marcado su impronta desde sus inicios allá por 1966, en La Candelaria, barrio bogotano donde reside su equipo, al que tanto le favorece y alimenta ideoestéticamente.

El mismo definiría en Cuba el porqué de su interés en tal aproximación íntima con sus espectadores: "porque nuestro público popular no solamente exige aclarar su historia, los acontecimientos, sino que busca también personajes que estén muy estrechamente vinculados a su identidad, a sus esperanzas, a sus sueños". [1]

Y añadiría entonces -a propósito del montaje de **Huelga** en la Isla- que tal unión le satisface, sobre todo, en ese "otro nivel muy importante: aquél en que el público reconoce en la escena a un personaje de su idiosincrasia, de sus raíces, de su identidad, y diría más: de su identidad nacional".[2]

E insistió en tal punto -decisivo en su quehacer-, al subrayar que "el público popular reconoce ahí a *sus* personajes, se apropia de ellos. Es incuestionable la importancia de que un pueblo tenga como bagaje cultural sus propios personajes; que después adquieran dimensión universal o no, es asunto de la historia". Y concluiría tal aspecto con la siguiente pregunta/respuesta: "¿Quién puede desconocer lo que ha significado para el pueblo español tener su Quijote, su Sancho Panza, su Don Juan? Personajes que le pertenecen, entregados por los artistas y después asimilados, apropiados y reelaborados por el público".[3]

Tal aserto de *afinidad electiva* con todos favorece su aliento universal, pues los problemas asumidos por Santiago y su

[1] Santiago García: "Mi experiencia en **Huelga**", testimonio en **tablas**, no.1, 1982, pp. 7-12.

[2] Idem.
[3] Idem.

tropa son de todos y de todo el mundo. De ahí que puestas como **Golpe de suerte** y, de Albio Paz, **Huelga** (Premio Casa de las Américas 1981), sin olvidar otras (**Guadalupe, años sin cuenta, Los diez días que estremecieron al mundo** y **Diálogo del rebusque**), así como las traídas para el VIII Festival de Teatro de La Habana (**En la raya** y **El paso**), toquen fuertemente a muchos *pobres de la tierra* -para decirlo con Martí-, y no sólo a los "desechables" de su país, donde la violencia, la pobreza y otros males endémicos arrasan cada día más a los ignorados y olvidados de siempre.

Claro que junto a la creación colectiva -la fundamental- realizan el teatro de autor, si bien -de acuerdo con el propio Santiago- la primera significa una actitud estética en el grupo, un sistema de montaje que los vincula con las formas de trabajo científico, tal se ha constatado en montajes suyos de trascendencia, como los ya mencionados, en los que "reafirma su vocación experimental y cuestionadora", según se subraya, con razón, en la fundamentación del Premio Gallo de La Habana 1996, que le fuera otorgado durante el VIII Festival, cuando presentara **El paso** y **En la raya**, con buena acogida de crítica y público.

Cerca de cincuenta obras ha montado La Candelaria, diecisiete de éstas inscritas en la creación colectiva o escritas por algún integrante del grupo, cuya estética, además, está marcada por factores como la búsqueda del modo de reflejar y traspasar su propia realidad, con lo que se trata de hablar de sus problemas y dejar asomar sus raíces en pos de la identidad, así como el tanteo de otras estéticas, autores y medios expresivos, para ofrecer caminos novedosos, más eficaces que los habituales *ad usum*.

Algunos podrían definir esta noble labor como local, por evocar la problemática colombiana; pero justamente en el alcance universal está el quid de su quehacer, abocado a la esencia de tales temas no sólo de su patria.

Cuba ha sido acaso la tierra de promisión de Santiago, quien asistiera al II Festival de Teatro de La Habana y años después montara, con el grupo Cubana de Acero, **Huelga**.

Otros eventos -como el Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos (La Habana, septiembre de 1981)-, festivales y talleres continuarían el vínculo con la Isla, incluidos los intercambios de experiencias con Buendía, colectivo dirigido por Flora Lauten, que presentara **El misterio de la cándida Eréndira**, en su sala y en la Corporación Colombiana de Teatro (que preside Patricia Ariza, colaboradora, además, de Santiago), sin olvidar otra puesta cubana también vista allí: **Triada**, de Carlos Celdrán.

Por todo ello, y por mucho más que no cabría en estas breves líneas, Santiago García, "maestro de la escena latinoamericana y fundador de tradiciones" es el *irreverente, lúdicro, utópico inclaudicable*, que significa un alto momento en el teatro de nuestro subcontinente de esta segunda mitad de siglo que ya casi concluye. Su nombre, en consecuencia, ya está entre los imprescindibles, para decirlo con Brecht.■

*Waldo González.

Profesora, ensayista, crítica y directora, la colombiana Patricia González es una profunda conocedora del teatro latinoamericano, porque ha buceado en sus fuentes, para desmitificar apotegmas e introducirse en las interioridades no ya del modo de hacer y decir, sino de construir una escena para la escena en la mente del dramaturgo y del director. Ella ha destilado estas savias teatrales y las ha convertido en cauces retroalimentarios en el curso que imparte en el Mount Holioke College, de Massachussets.

Lo interesante es que no se trata de un programa base que se enriquezca a través de sus reencuentros constantes con la creación escénica en América Latina. Pues, según expresa: el curso "no se circunscribe a un dramaturgo o a un país, ni es tampoco una cátedra de teatro, sino de literatura en español. Mis alumnos son norteamericanos descendientes de latinos, quienes se interesan profundamente por detectar sus raíces en las de sus padres, como una especie de parábola conceptual que les lleve a lo más auténtico de su identidad".

Es un mínimo de lo que puede conocerse de cada país, de la historia de su teatro, en una síntesis de síntesis. A veces, les doy fuentes temáticas, por ejemplo, de teatro social, teatro de familia. Pero pienso que más contemporáneos de estos jóvenes son los grupos que se crearon o que existen en la parte latina de nuestro continente.

Me concentro, sobre todo en Cuba, en Teatro Escambray y Cubana de Acero, que surgieron por los 70. La última vez

PATRICIA GONZALEZ

RECLAMA VOCES DE MUJER

A. O.*

CUADRA

que impartí el curso sobre el teatro cubano fue a finales de los 80, y llegaba hasta ese momento. De los que han surgido en la última década los conozco poco. Los he ido estudiando ahora, en mis breves visitas a este país que tanto me llama.

Valoré la importancia de abordar los grupos de Cuba y de Colombia y señalar las diferencias existentes en su panorama teatral: en uno, donde los colectivos están subvencionados, y en el otro, no. Analizamos a Cuba, especialmente en los 80, donde había múltiples grupos (Escambray, Cubana de Acero y otros que iban surgiendo), sus perfiles que acentuaban características propias, cómo se reproducían con mucho apoyo, mientras que en Colombia todo ello implicaba un gran esfuerzo, tanto que a veces provoca el desencanto en jóvenes teatristas y la desaparición de grupos.

Como los actores constatan que no pueden subsistir por mucho fervor que tengan, buscan un camino más seguro en la televisión.

En Manizales he sostenido encuentros con diferentes grupos colombianos y de otros países, como Teatro Libre Argentino, del movimiento independiente. Así, he obtenido documentación audiovisual, referencias, y todo eso lo he incorporado a mi teatro alternativo. Era una forma de dar el curso.

La otra vía era a través de dramaturgos y países. Analizábamos textos representativos, desde el punto de vista sociológico, histórico, epocal, y nos deteníamos en las características de la obra de cada uno de los autores, en sus criterios estéticos y éticos. No obstante, no nos circunscribíamos al teatro como un ente abstracto, sino que valorábamos espectáculos. Yo tengo muchos videos y diapositivas de los diferentes festivales. Ultimamente, me he dedicado al teatro de la mujer y he podido obtener filmaciones de esta dramaturgia contemporánea en Colombia y Chile. De Argentina no tengo videos, pero sí mucha información.

EL FEMINISMO Y LA MUJER

El superobjetivo de este curso es eliminar el estereotipo del personaje femenino, la histeria que la caracteriza habitualmente en escena. Entonces, el que grita y se desatina es el hombre. Es muy cómico, pero -además- marca una ruptura en cuanto a convencionalismos que han caracterizado el teatro. De ahí parte el curso que yo doy bajo el título de "El feminismo y la mujer".

Sostuve un intercambio de ideas con la doctora Yána Elsa Brugal, directora de esta publicación, y le propuse la posibilidad de brindar un taller de tres semanas, con un mínimo de doce sesiones, que podría titularse "En vía de una dramaturgia femenina", y dividirse en dos partes, en la sede de la propia revista. Así lo acordamos y está previsto para el verano de 1998.

La primera parte será el estudio de libros y películas interrelacionadas entre sí, como *La respuesta*, de Sor Juana Inés de la Cruz; *Las tretas del débil*, de Josefina Ludmer, y el filme *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg, con el fin de diseñar las estrategias y funcionar desde el espacio asignado.

También abordaré *Querido Diego*, de la mexicana Elena Poniatowska, y el debate será a partir de la película *Frida*, de Paul Leduc, sobre la vida de la gran pintora mexicana, para analizar la dinámica de las pasiones y el proceso de identidad dentro de ellas. Otra unidad estará centralizada por el testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. ¿Otros temas?... Las madres de la Plaza de Mayo y la mujer negra/mulata, tomando como motivación el poema de Nancy Morejón "La mujer negra".

La segunda parte del taller estará dedicada a Cuba, con el estudio de mujeres que han tenido un protagonismo en la historia, y esto dará pie a que los estudiantes desarrollen sus personajes, inspirándose en ellas. Todo partirá de una investigación que tendrá una solución de continuidad en el montaje, para lo cual iniciaremos nuestro trabajo práctico con monólogos.

Mi propósito es atraer a las creadoras cubanas hacia la escena. Es algo que me sorprende mucho ver cómo la mujer ocupa lugares muy destacados en las más diversas ramas en Cuba: en todas las manifestaciones del arte, en la literatura; sin embargo, la dramaturgia teatral parece intimidarlas. Quisiera ayudarlas a romper ese obstáculo, a penetrar la cuarta pared. Reclamo voces de mujer para la dramaturgia cubana.■

*Ada Oramas.

• José M. Maragoto, Yana Elsa Brugal, Xiomara Villarreal y Bárbara Rivero durante la celebración del XV Aniversario de la revista tablas.⇒

• Taller: Director: Religión... Actor: Una clave.⇓

⇑ • Dialógos Críticos. En la foto la Dra. Rosa Ileana Boudet y el crítico Omar Valiño.

• Homenaje a Eugenio Hernández Espinosa y Roberto Blanco.⇓

FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA

FOTOS CUADRA

↑ • José M. Maragoto realiza la apertura de la VIII edición del FIT de La Habana.

EVENTOS ESPECIALES

• ENCUENTROS CON VIRGILIO PIÑERA

Creadores, estudiosos, familiares y amigos se dieron cita para abordar los aportes de Virgilio Piñera a nuestra cultura artística y literaria. Los encuentros fueron dirigidos por Bárbara Rivero, especialista del CNAE, y acudieron, entre otros Abelardo Estorino, Jonny Ibáñez, Roberto Blanco, Hilda Oates, Raúl Martín, Roberto Gacio y Alberto Sarraín.

• DIALOGOS CRITICOS

Fueron convocados por la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y el Comité Cubano de la AICT. Abordó temáticas como: relectura de los clásicos (conferencia magistral de Raquel Carrió); tratamiento de la problemática actual; el valor del texto, estrategia y sentido; razones del unipersonal, la creación del actor. Como culminación de estos encuentros, la Sección de Crítica y Teatrología homenajeó a Eugenio Hernández Espinosa y Roberto Blanco por el aniversario 30 del estreno de **Maria Antonia**.

• CELEBRACION DEL ANIVERSARIO QUINCE DE LA REVISTA tablas

Realizado en su sede de San Ignacio 166, Habana Vieja.

• CASA DE LAS AMERICAS

Entrega del Gallo de Oro al destacado director y dramaturgo colombiano, Santiago García.

• TALLERES

- MANIPULACION, impartido por los profesores René Fernández, Lida Nikolaeva y Carlos González, en el TNC.
- DIRECTOR: RELIGION... ACTOR: UNA CLAVE, por Roberto Blanco, en la sede del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba.
- LA CREACION DEL PERSONAJE, A TRAVES DEL SONIDO Y EL MOVIMIENTO, por el director y dramaturgo chileno Gustavo Meza.
- DE VOZ, por Martha Neira, profesora argentina.

• ENCUENTRO ESCENARTE

Realizado durante tres días en el TNC.

• Homenaje al Guiñol Rabindranath Tagore de Remedios. ⇓

LA PALABRA EMPEÑADA

Frank Aguilera Borrero

I

Mientras el movimiento teatral cubano se movilizaba para asistir al VIII Festival Internacional de Teatro de La Habana, Santiago de Cuba coincidía con otra cita escénica que durante seis días -del 22 al 27 de septiembre- celebró la Primera Bienal Internacional y Tercer Simposio Teórico de Oralidad. Auspiciado por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, al encuentro se convocaron cuenteros, narradores orales, actores, trovadores, amantes de la conversación y componedores de historias, cuyas voces izaron la palabra con una vigorosa voluntad por la identidad y la memoria.

La ciudad elegida comporta una vehemente actitud cultural acendrada en las raíces de nuestra tradición popular oral. Quizás sea el sofocante calor santiaguero el que nos haga un pueblo de puertas hacia afuera. En la calle convergen múltiples conductas comunicativas que suscitan continuas maneras de preservar la memoria. A sus esquinas pertenecen la canción trovadoresca y todo el legado posterior; el carnaval es su detonante más expansivo y del mismo se rescatan los nutrientes de nuestras más auténticas expresiones escénicas basadas en la narración oral, los cantos populares y los bailes. Quienes con su interés y esfuerzos llegaron hasta acá pudieron constatar que Santiago de Cuba es una ciudad adicta a la palabra.

Potenciar su alcance ante la invasión de los medios de expresión masiva implica un baluarte de resistencia que se revalida y revaloriza en su relación con el público. La narración oral es un acto individual cuyo único diálogo descansa en la comunicación con su interlocutor en cualquier espacio, y su efectividad compromete a ambos; tanto el uno como el otro comparten la complicidad de lo imaginario y articulan desde sus respectivos niveles de comunión una o varias posibles lecturas de la(s) historia(s) al recuerdo.

II

Más de cuarenta funciones de artistas venidos de España, Francia, Venezuela, Colombia y Cuba, conformaron la programación que alternó en trece espacios fundamentales y abarcó a públicos diversos (centros universitarios, tabaquerías, museos y plazas).

Por el escenario del Cabildo Teatral Santiago transitaron algunos de los más significativos espectáculos invitados, y en general la muestra contribuyó a ofrecer una visión totalizadora sobre las diversas posibilidades que el arte de narrar integra a su discurso.

Tiranc lo Blanc fue el espectáculo que inauguró la palabrada. Traducido especialmente por esta vez al castellano, el texto se inspira en la novela del valenciano Joanot Martorell que trajera al grupo La Carátula, uno de los más antiguos de España. Impecablemente (re)presentado por su director Antonio González, el relato narra las aventuras de un noble caballero medieval en su deambular por el mundo tras la búsqueda de mejor fortuna. Un juglar que se asume relator, cuenta las peripecias de este personaje a lo largo de sus muchos episodios amorosos, proezas y accidentes. Con humor y buena dosis de ironía, González hilvana las historias con la habilidad de un artesano, y así construye la suya propia con todo el gracejo de la picaresca española, mas plagado de gran emotividad.

La Carátula presentó además **Esta noche el viento está muy enfermo**, con Antonio González y José Manuel Garzón. Dos bohemios en una noche lúgubre comparten en un café sus nostalgias y desesperanzas. El ayer y el hoy de sus historias individuales se condensan en el testimonio común acerca de las ilusiones, las angustias y las definiciones existenciales del hombre. La aguda selección de los textos, más el tono sentencioso con que son dichos contribuyen a definir una atmósfera de alta poesía.

Otro colectivo español, Grupo Taller de la Universidad de Alicante, nos trajo **Cuentos a la carta**, un divertimento a partir de la original idea de seleccionar de un variado menú de relatos las historias que escucharemos en común acuerdo. El público es responsable de conformar un espectáculo en el que autores como Eduardo Galeano, Augusto Monterroso, Camilo J. Cela, Mario Benedetti, John Callier y algunos otros, corren la suerte de ser escuchados o no según la elección de quienes degustamos de la mejor literatura. Cinco *maîtres* son los encargados de facilitarnos saborear los cuentos que transitan por una vasta carga poética e imaginativa; sus personajes pudieran reconocerse en cualquiera de nosotros y las historias pertenecen a la expresión metafórica del hombre.

Similar trabajo mostró UNO/ES (Venezuela) con **Entre tragos y recuerdo nos veremos** en el sentido de darle participación a sus interlocutores. Aunque no consiguen cabalmente incentivarlos, el montaje se valida por la integración de cuadros costumbristas que ilustran escenas de la cotidianidad y que contadas satíricamente alegan sobre sus sueños y utopías en el contexto venezolano. Tres amigos intercalan

• Fátima Patterson. **Como me lo contaron**.

entre sí sus experiencias y conscientes nos advierten las causas de sus vicisitudes emocionales.

El discurso femenino como instrumento crítico para emitir un juicio autónomo acerca del rol de las mujeres en el marco social salta a la vista en **Varios-o-varios**. En tal sentido, la venezolana Marisela Romero redistribuye en sus historias las coordenadas de identidad que reclaman de ella una transformación de su condición de existencia. Los textos literarios contenidos en el espectáculo se corporizan con el decir de una narradora que admite diversos recursos teatrales en función de sus cuentos. En esta dirección, Cuentan dos y una más presentó **Cuatro mujeres, cuatro lunas**, trabajo orientado hacia la reflexión sobre las demandas que exigen sus personajes femeninos. Estos textos combinan fábulas de la mitología griega con mitos del folclor venezolano y recopilaciones sobre mujeres de la historia de ese país, que, en conjunto, se aproximan por sus potencialidades como caracteres altivos, fuertes, plenos de ternura, coraje y capaces de responder a sus urgencias.

Fieles a la voluntad de clarificar la presencia del narrador como depositario de la memoria popular oral, Jean Michel Hernández (Francia) y Francisco (Pacho) Centeno (Colombia) confirmaron que sus respectivas conductas en el arte de narrar transgreden los límites de la palabra hablada, e integran la gestualidad y las imágenes a la comunicación con el público.

En **Les contes du chemin** -espectáculo bilingüe, francés-español- cristalizan todos los recursos expresivos de la espectacularidad a partir de un encomiable trabajo intertextual, en el que se perfilan estructuras narrativas y poéticas, e imbrican desde leyendas judías, narraciones populares lusitanas, personajes de la literatura picaresca hasta textos de Eduardo Galeano, Federico García Lorca y Emelio Grenet. Jean Michel dispone de gran dominio en la modulación de su voz y amplio registro de los resonadores, que se evidencia en las acciones físicas e intenciones verbales de la historia, y que en suma favorece una puesta en escena inteligente.

Pacho Centeno pertenece a la hornada de cuenteros colombianos que se han dedicado a explorar en la memoria colectiva de su pueblo. **Cuentos negros de Colombia** son una recopilación de textos de autores colombianos fundamentalmente, que no escapan al aliento garciamarquiano, con su descomunal carga de imaginación, humor negro, fantasía y fatalismo. Centeno cuenta sus historias con el desenfado de quien nos invita a un café, y desde la escena establece una comunicación mágica dotada por la energía de sus palabras y una vitalidad desbordante.

La presencia de una literatura oral vinculada a la experiencia ritual, se reconoce en la asimilación de raíces culturales que alcanzan la evocación mitológica derivada de su imaginería. Varias propuestas posibilitaron testificar una práctica que aún persiste y en la que se involucra el público. Dentro de esta tradición, Angela Marín narra sobre los mitos y las leyendas de los guerreros indígenas en una suerte de crónica de su pueblo, bajo el título **Una vez en las puertas del llano venezolano**.

Por otro lado, el recuerdo acrecentado de nuestra cultura afrocaribeña como expresión sincrética fue apreciado en **Patakines**, de Espacio Abierto (Teatro Comunitario de La Habana); **De mis raíces te cuento**, por Roberto Cruz; **Esto no tiene nombre**, de Estudio Macubá, y **Los cuentos de Pacho Bembé**, por Tito Junco. Estos dos últimos fueron momentos significativos que valen reseñar.

• Fara Madrigal. **Lo que le pasó a Liborio**. Teatro de las Estaciones.

Esto no tiene nombre forma parte de la línea de trabajo emprendida por la actriz Fátima Patterson con su proyecto Estudio Macubá. Heredera de la praxis que legó el teatro de relaciones en Santiago de Cuba, Fátima confirma sus dotes de comunicadora con un espectáculo que sintetiza elementos de la tradición popular caribeña a través de la integración de músicas, cantos, narraciones, *patakines*, poesías... que en conjunto conforman un mosaico de diversas modalidades de la oralidad, apoyado en la elocuencia actoral y una fluida teatralidad.

Tito Junco le dio alma a **Pacho Bembé**, y así se estrenaba él como narrador oral. Su pericia actoral le posibilita asumirse una suerte de griot cuyo cúmulo de historias transitan desde nuestros ancestros en la esclavitud hasta la vida contemporánea, tras una cuidadosa recontextualización de nuestros mitos.

ERNESTO RUCHIN

El espectáculo se dinamiza por un continuo vaivén cronológico y antologa prácticamente todas las manifestaciones populares relacionadas con nuestra oralidad.

Ambos actores devenidos narradores, complementaron una visión global acerca de la diversidad de las tradiciones populares cubanas con presupuestos culturales y estéticos recíprocos, pero virtualmente equidistantes en las perspectivas de sus respectivas historias.

El reencuentro de Augusto Blanca con el escenario del Cabildo fue un gesto conciliatorio con la nostalgia. A ese lugar pertenecen su trabajo en el Conjunto Dramático de Oriente, y su protagonismo en Teatrova junto a otros importantes creadores. Pero su presencia se circunscribía al presente, y de su condición de juglar salieron temas inspirados por sus más íntimas vivencias, que quienes asistimos pudimos testificar en los acordes de su entrañable guitarra.

Entre otros espacios la nueva sede del Grupo Experimental de Teatro, la Casa del Calibán y el patio de la UNEAC, sostuvieron una programación dinámica en horarios diferenciados, que permitió el disfrute de casi todos los espectáculos. Cuando las noches parecían agotadas de tanta habladuría, las palabras se dispersaban por la ciudad y sus protagonistas asaltaban las paredes de la UNEAC para "Mojar la palabra" alrededor de la medianoche. Todos los participantes se sumaron a la descarga que deparó más de una sorpresa.

Allí alzó su voz Jesús Lozada, máximo animador y responsable de estas jornadas. Tan sólo dos breves relatos: **Rancho con sol**, de Julio César Castro, e **Historias de un caballo que era bien bonito**, de Aquiles Nazoa, bastaron para disfrutar el arte de este hombre que ha encontrado en el decir una poética fecunda de imaginación y cuenta con la capacidad del hechizo.

Algunos actores santiagueros como Adolfo César, Sergio Acosta y José Pascual, quienes ocasionalmente han incursionado en la narración oral, tuvieron también la posibilidad de ser escuchados con trabajos singularizados por el bien decir. Alberto Bertot hizo estallar las palabras en el silencio, con historias contenidas de una filosofía profundamente humana y que en su voz adquirían el peso de lo memorable. **Los cuentos de Juan Candela** encontraron en la interpretación de Valerio Bringas al cuentero de pura cepa, legitimado por la autenticidad de un actor que capta las esencias de nuestra idiosincrasia en un discurso de gran vuelo poético; Francisco Hinojosa, uno de los invitados, interrumpió las ovaciones del público para sentenciar: "Hemos asistido a la magia del cuento".

Otros artistas mojaron sus palabras en las citas santiagueras como el reconocido narrador Manolo Martínez, Virginia López, Nadia Lozada, Fito Silva (Venezuela) y Música para el Pie Izquierdo (Colombia).

III

Desde hace algún tiempo, el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz organiza el Simposio Teórico Oralidad, que en su tercera edición se integró paralelo a la Bienal. Los temas debatidos versaron en torno a las diferentes manifestaciones de la oralidad, y sus influencias en el contexto latinoamericano y caribeño, a partir de sustanciosas ponencias como "Oralidad y épica africana", de la doctora Marta Cordiés; "La literatura oral y los cultos populares en Cuba", del licenciado Raúl Ruiz Miyares; "Tres raíces en la oralidad", del venezolano Segundo Ceballos, y "El repentismo

como modalidad de la oralidad y su auge actual", a cargo de una investigadora de la Casa Iberoamericana de la Décima, de Las Tunas, entre otros trabajos.

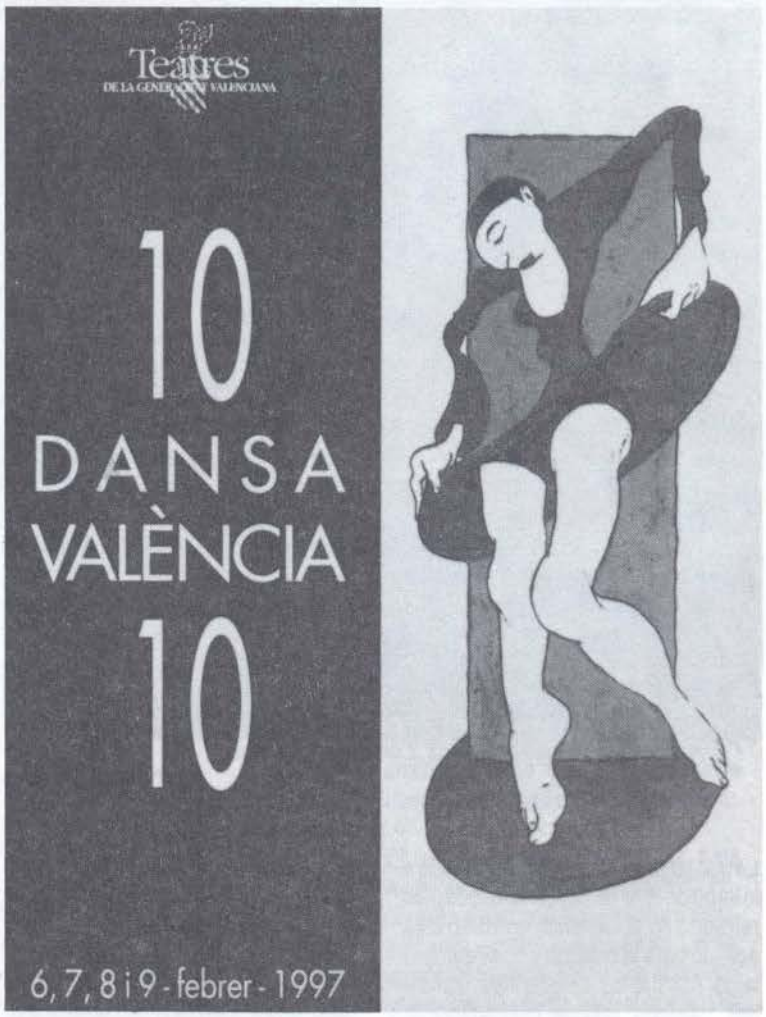
La ponencia "La palabra es todavía una puerta abierta", del investigador José Fernández Pequeño, sentó las bases para una posterior charla acerca de los resortes de comunicación de la oralidad, los límites entre la narración oral escénica y el teatro, y las nuevas alternativas ante los avances tecnológicos, en la que participaron ampliamente Antonio González y Pacho Centeno en calidad de panelistas. Tambien Jesús Lozada impartió un taller de iniciación para narradores orales, previo al evento.

El espacio de confrontación que esta Primera Bienal propició ante el público entre artistas e investigadores relacionados con la oralidad, corroboró la dimensión vital de la palabra como esencia de la comunicación humana. El encuentro mostró, en efecto, un amplio abanico de propuestas que revelaron que no por su naturaleza milenaria deja de ser un arte en franco diálogo con la contemporaneidad. Faltó, sin embargo, un acercamiento fluido de los participantes con el potencial de narradores populares diseminados en comunidades, poblados aledaños a la ciudad, e incluso de otras zonas del país, quienes definitivamente son los portadores espontáneos de nuestra memoria tradicional.

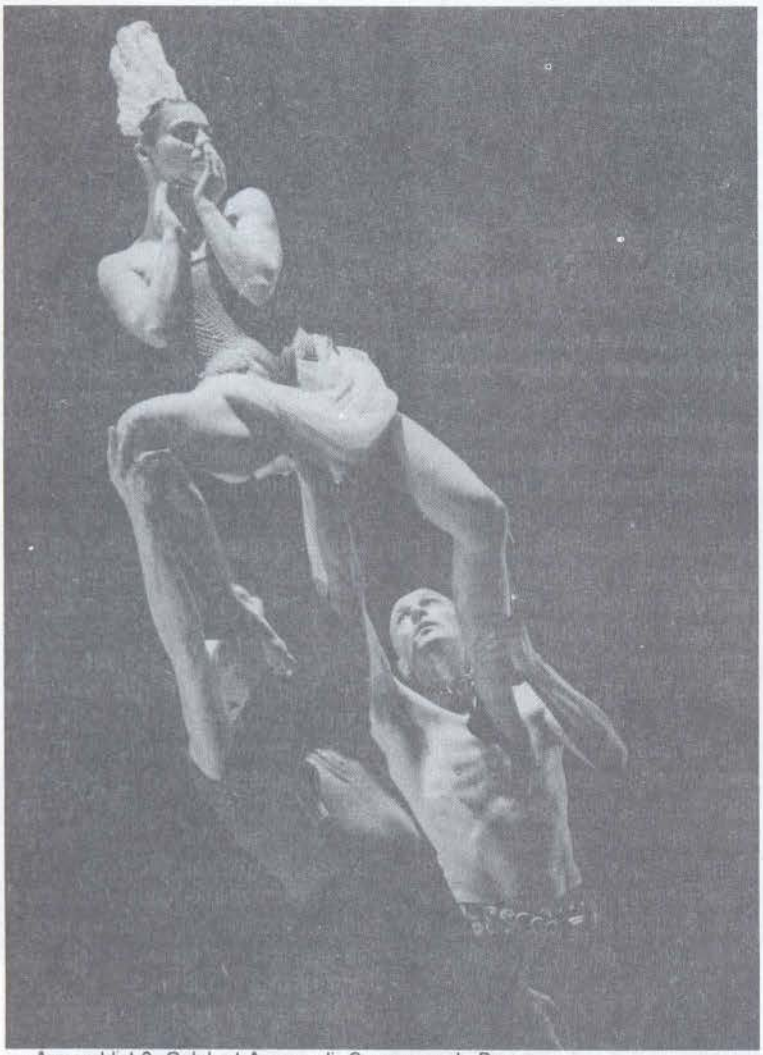
Algunos otros importantes narradores que no estuvieron presentes fueron evocados con su obra en las voces de sus colegas y amigos. Francisco Garzón Céspedes, Mayra Navarro y Teresita Fernández, también fueron parte de esta ocasión. Antes del punto final me queda mencionar la colaboración de instituciones y amigos de Cuba en esta fiesta. La Carátula, UNO/ES y la Corporación de Cuenteros Abrapalabra de Colombia, se sumaron al entusiasmo y la perseverancia de Jesús Lozada y del resto de los organizadores, en el empeño común por aglutinar voces de todas partes y preservarlas para que mañana, memorias de otros tiempos, las traduzcan en palabras.■

DIEZ AÑOS DE DANSA VALENCIA

Nel Diago



Dansa València, quizás el más importante festival de danza contemporánea de España, acaba de cumplir su primera década de existencia. Comenzó siendo una simple muestra de los grupos locales que por entonces empezaban a despuntar en esta especialidad artística. Hoy, al cabo de diez años, aquella feliz iniciativa se ha transformado en una imprescindible cita anual de la danza contemporánea española y en un referente inevitable para todo aquel que quiera tomar el pulso a la creatividad dancística del país. Y aún más, porque Dansa València no sólo es exhibición y mercado, sino, también, lugar de encuentro y espacio de reflexión (los foros y mesas de debate nunca han faltado).



VICENTE A. JIMENEZ

• Armanddist 2. Gelabert-Azzopardi. Companya de Dansa.

Lo que ha significado Dansa València a lo largo de este tiempo ha quedado bien reflejado en *Moviments*, un lujoso libro editado para la ocasión y en el que una larga nómina de coreógrafos, bailarines, músicos, críticos, investigadores, etc., nos dan cuenta de sus experiencias, sus deseos y sus esperanzas. Leyendo el volumen uno se da cuenta enseguida de lo mucho que ha cambiado el panorama dancístico en algunos aspectos -evolución estética-, y de lo poco que ha variado en otros -difusión y arraigo. De lo primero no cabe ninguna duda. Basta contemplar el montaje conmemorativo de los veinte años del Ballet Contemporàni de Barcelona, **Calidoscopi**, para comprobarlo: coreografías de hace dos, tres o cuatro lustros, firmadas por gentes tan prestigiosas como Ramón Oller, Toni Mira o Amèlia Boluda, hoy nos parecen casi ingenuas, primitivas, en comparación con otros trabajos posteriores de esos mismos artistas. Y es que pocas artes, entre nosotros, han evolucionado tanto en tan poco tiempo.

Lo que no ha evolucionado, sin embargo, es su consideración político-social. Sigue sin haber, ciertamente, una correspondencia entre la calidad alcanzada por los creadores y las inversiones que la Administración destina a la danza, o entre la altura estética de los espectáculos y la repercusión que esta forma artística obtiene entre el público potencial. Fuera de Barcelona, en el resto de España -como se queja amargamente Manel Chaqués, director de Dansa València- la programación de danza contemporánea es raquítica. Y eso duele, particularmente en una comunidad como la valenciana, que no sólo cuenta con este magnífico festival, sino con artistas de primera fila, muchos de los cuales no han tenido más remedio que emigrar a tierras lejanas en busca de mejores condiciones para desarrollar su arte. Tal es el caso de Nacho Duato, el actual director de la Compañía Nacional de Danza, a quien se rindió un merecido homenaje, en un marco tan solemne como el Paraninfo de la Universitat de València, que él supo corresponder desde el escenario, como no podía ser menos, con coreografías tan hermosas como **Cautiva, Herman Schmerman** (ésta de William Forsythe) o la bellísima **Por vos muero**, en la que resonó el eco de la poesía de Garcilaso de la Vega.

Programar un festival nunca es fácil, y menos uno como éste, donde la oferta, de gran calidad, supera con creces la posible demanda. Además, hay que atender muchos frentes a la vez: desde el público general, no especializado, a los programadores extranjeros que buscan la nota exótica, pasando por las exigencias de los entendidos. Satisfacer a todos no es posible, menos aún contando con un presupuesto muy ajustado y con un margen de tiempo, para la exhibición, bastante corto (cuatro días). De ahí que, con demasiada frecuencia, se recurra a la muestra concentrada de pequeñas coreografías, algo que no estaría mal si realmente se tratara de eso, de trabajos breves o en proceso de elaboración. Pero muchas veces son espectáculos condensados, fragmentos nada más. Y, en ocasiones, ni siquiera se advierte la circunstancia en el programa de mano. Ocurrió con **Aiguardent**, uno de los mejores espectáculos del festival, programado junto a otros y en un horario poco atractivo. Pese a ello, y aunque más de uno se despistó, fuimos muchos los que pudi-

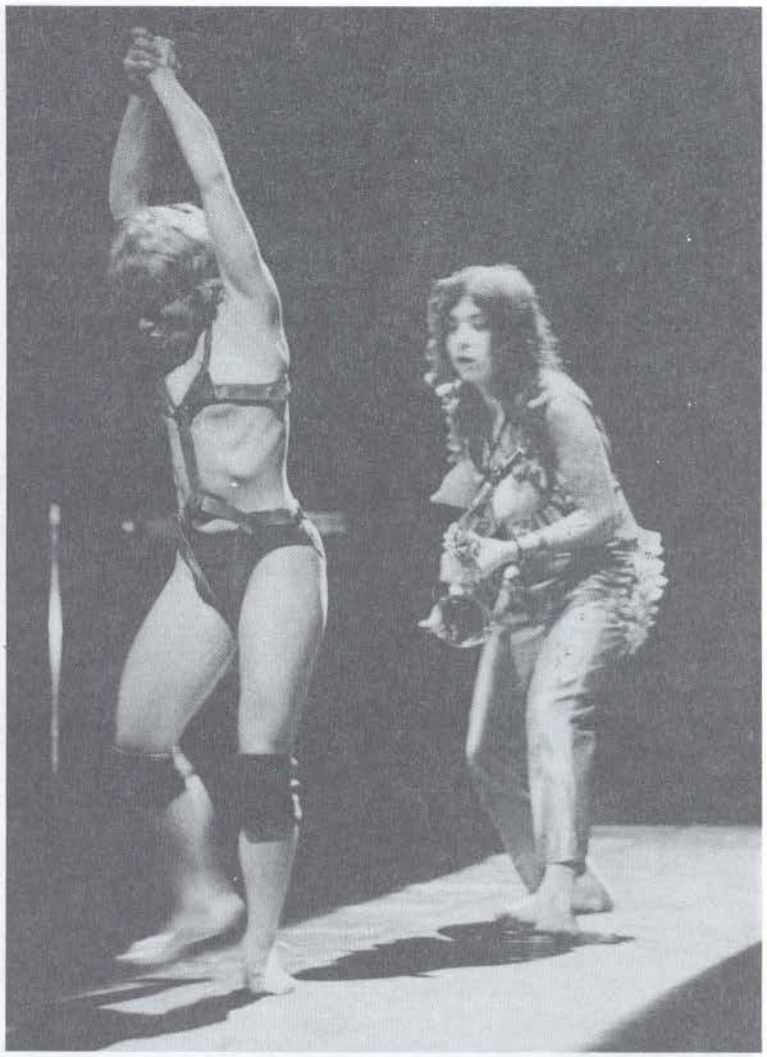
mos disfrutar con esta propuesta de Marta Carrasco, plena de encanto, ternura y fuerza dramática (no en balde tuvo el asesoramiento de Pep Bou y Ariel García Valdés). En todo caso, mayor hubiera sido el deleite viendo el trabajo completo. Y lo mismo cabe decir de la actuación de Erre que erre, otra de las revelaciones del festival: trece minutos pueden ser suficientes para hacer una valoración, pero nos quedamos con ganas de ver más.

Destacados, claro, hubo muchos. Particularmente, y dejando de lado los ya mencionados, me inclinaría por señalar la energía fabulosa que emana de **Coraje, escena 13** (Provisional Danza), la deslumbrante perfección técnica y el dominio corporal de Cesc Gelabert (se nota un gran vacío cuando no está él en escena), la ensoñación poética, tan llena de sugerencias, de **La calle del imaginero** (Mal Pelo), el humor iconoclasta de **Razona la vaca** (aunque el montaje de Sol Picó es más adecuado para otro tipo de espacios: en un teatro pierde buena parte de su eficacia), algún momento de la Gala Iberoamericana (la coreografía de Víctor Ullate, el baile de Berdäyes y Runde, la presencia de Antonio Márquez...), y esa rara mescolanza de danza y acrobacia titulada **Seleste** (Vai-Vai).

Gustó mucho también **Atman**, de Vicente Sáez, un excelente bailarín y coreógrafo valenciano que se prodiga generosamente en escena, y Ananda Dansa, compañía que se define como "Teatro del Baile" y que acaba de remontar **Homenaje a K**, tercera pieza de su trilogía sobre la violencia, en la que aborda el tema del terrorismo, algo, por desgracia, muy presente en la realidad española.

Fuera de los espectáculos, Dansa València contó también con la habitual muestra de videodanza (hubo alguna sorpresa, como esa broma punzante de Rodrigo García: **Estaos quietos, hijos de puta**), con alguna mesa de debate y con una conferencia ilustrada, la de Gracel Meneu, que presentó un sistema informático para la anotación dancística con mucha proyección de futuro. Faltó en el festival una mayor presencia de la danza latinoamericana; una iniciativa que dio buen juego la pasada temporada, cuando se presentaron dos compañías de gran nivel: Núcleodanza, la formación argentina que dirige Margarita Bali, y Danza Contemporánea de Maracaibo, la sólida compañía venezolana que comanda Yasmín Villavicencio. En la presente edición, sin embargo, la representación de América Latina quedó reducida a dos breves coreografías: **Excepto las nubes**, de la argentina Laura Veiga, y **Trocito cielo**, de Ramón Oller, por los paraguayos Diana Ivanauskas y Francisco Carvallo, bailarines del Ballet Nacional de Paraguay. No consideramos en este apartado el extraordinario trabajo **Amar, verbo transitivo**, ya que, pese al origen brasileño de Pedro Berdäyes, este creador y su compañera Mónica Runde son los coreógrafos habituales de la Compañía madrileña 10&10.

Un décimo aniversario, pues, bien llevado. Quizás sin la magnificencia y el derroche de otros años, pero sí con gran profesionalidad y con la voluntad de ir superando los escollos y de asegurar la continuidad y el crecimiento.■



• **Razona la vaca**. Sol Picó. JORDI PLA

CRONICA SOBRE EL XI FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO CELEBRADO DEL

• **Fábula**. Puppet Theatre.

DE TITERES DE CHARLEVILLE - MEZIERES, FRANCIA, 19 AL 28 DE SEPTIEMBRE DE 1997

LOS TITERES DE RIMBAUD

Rubén Darío Salazar

"Sé los cielos en rayos reventando, y las trombas,
Resacas y corrientes: yo de la noche sé,
Y del Alba exaltada cual pueblo de palomas,
Y he visto a veces lo que el hombre creyó ver!".[1]

Arthur Rimbaud

Desde 1991 he tenido la suerte de participar con el Grupo Papalote en el festival más importante del teatro de títeres: el de los cinco continentes. Así llaman sus organizadores, entre otros nombres, al evento que se realiza cada tres años en Charleville-Mèzierés -allí radica la Secretaría Geñeral de la UNIMA Internacional y el Instituto Internacional de la Marioneta-, para todos, la ciudad natal de Arthur Rimbaud. Las calles de Charleville poseen aún la quietud y el aroma de la infancia y la adolescencia del *enfant terrible*, como si el tiempo no hubiera pasado y sólo se removiera de manera trienal, reavivando el fuego y la pasión que funden a los títeres con la poesía de Rimbaud. Todo esto lo intuían mis sentidos año tras año, pero fue en este otoño de 1997 que alcancé a comprenderlo enteramente, por lo que me he decidido a escribir sobre ello y compartirlo con colegas e interesados.

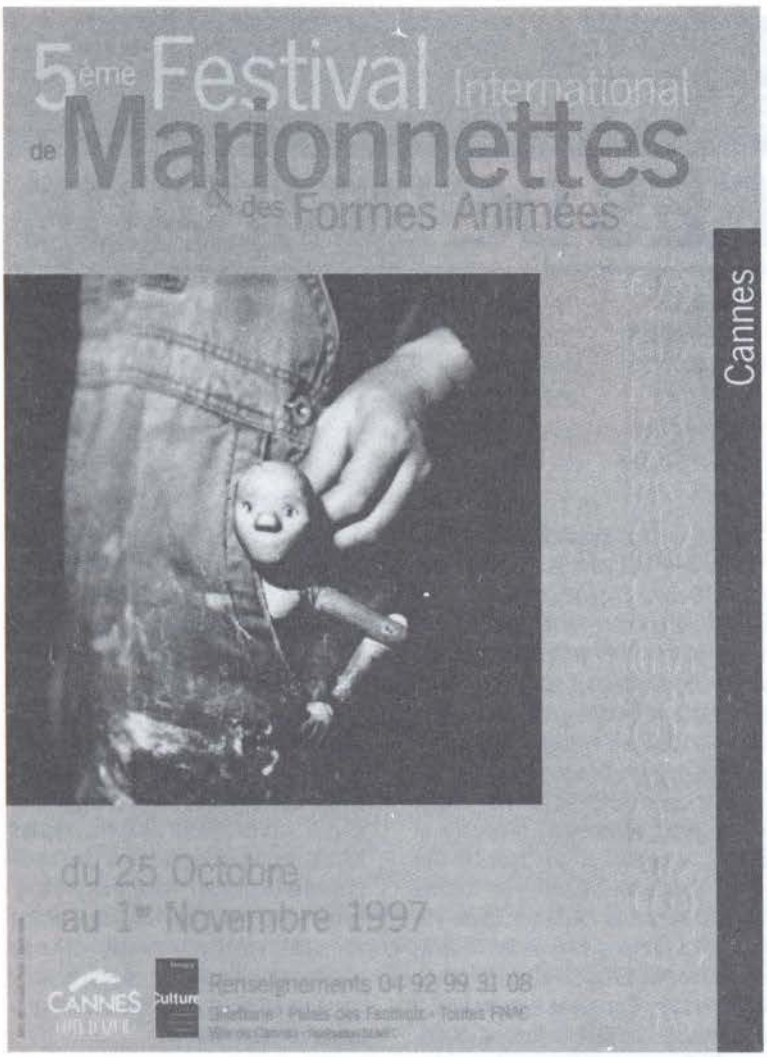
Viajar a Francia significa visitar París. Desde que arribas a la "Ciudad Luz", los del Comité Organizador se las arreglan para anunciar el acontecimiento teatral en las calles y el metro parisinos. Luego los doscientos cuarenta y ocho kilómetros de distancia entre la capital y la ciudad de los títeres se van llenando de carteles que promueven la fiesta, ésa a la que quien nunca ha ido, es incapaz de imaginar. Algunos no entienden el porqué se celebra en una apacible villa como Charleville-Mèzierés un festival mundial de títeres, hasta que llegas y te preguntas como si leyeras los inspirados versos de *El barco ebrio*, del poeta de la ciudad: ¿Por qué es esto tan bello? Jardines con motivos titiritescos, muñecos de diversas estéticas en las ventanas de las casas de familia, escuelas, instituciones, comercios. No hay una sola vidriera que no muestre un títere de guante, una marioneta, una sombra o un arreglo con zapatos, flores o libros, que insinúen las sutiles formas del teatro de figuras, dueño ya durante diez días de las silenciosas calles de Charleville. Todo se llenará de teatristas, críticos, estudiantes, periodistas, empresarios y observadores, pero es el pueblo de Charleville el protagonista absoluto de la celebración y siempre dirá la última palabra sobre el festival, apoyando con su presencia y sus ojos, conocedores de los más diversos estilos, las propuestas artísticas. Con tal conocimiento, este pueblo -a quien ninguna compañía que se precie podrá obviar- aplaude, olvida o trata de manera indiferente cualquier intento de pasar "gato por liebre". Aunque a veces se tense la cuerda cuando los más atrevidos proponen puestas osadas, finalmente serán aceptadas, siempre y cuando haya arte real, respeto por la profesión, constancia y virtuosismo.

Una vez más la poesía de Rimbaud y los espectáculos poseen claves comunes: temas privilegiados, susceptibles de vivir una vida propia en los libros y en las tablas, métodos originales o clásicos de puesta en escena, maestría en el oficio, amplitud de imágenes. Rimbaud anima con su espíritu el gran retablo en que se convierte la ciudad, con un arte realizado como su poesía, para impresionar a todos sin distinción.

"A los niños hubiera mostrado doradillas,
Esos peces de oro, esos peces que cantan.
-Espumas de las flores mecieron mis partidas
Y vientos inefables me prestaron sus alas".[2]

El XI Festival, al igual que las anteriores ediciones, estuvo dedicado al trabajo titiritero en un territorio en específico, en esta ocasión el japonés -anteriormente fueron Brasil y Africa-, siempre coordinadas sus actividades por el Instituto Internacional de la Marioneta que dirige la incansable Margareta Nicolescu. De Japón apreciamos una hermosa exposición instalada en un espacio llamado Puerta de Flandes, donde la recreación del mundo de los parabanes y jardines

1, 2, 3 Fragmentos del poema "El barco ebrio", traducido en 1987 por Cintio Vitier.



orientales servían de fondo a muñecos antiguos, vestuarios, proyectos escenográficos, de construcción de mecanismos, fotos y grabados de representaciones con títeres, además de una demostración teatral. Una posibilidad única, sin dudas, de admirar la tradición y contemporaneidad de un teatro vivo. Admirarlo sin prejuicios, en toda la extensión de su belleza y la exquisitez de su realización, aportó otra visión de los muñecos. No por lejana menor, no por antigua extinguida. De hecho, en muchos de los espectáculos del festival se utilizaba la técnica del *bunraku*, que nadie como los japoneses -sus creadores- dominan. Apreciamos también otras técnicas como las sombras y las máscaras poseedoras de la influencia y el perfume ancestral del arte titiritero de origen asiático.

Entre las particularidades del festival hallamos la presencia en diversos espectáculos, de los animales preferidos por los pequeños: gatos, perros, conejos y palomas, y no sólo domésticos, sino especies fantásticas salidas de los cuentos más populares de la literatura para niños, todo esto a lo largo de más de novecientas presentaciones en el programa oficial y en más de cien espectáculos de la sección *Off* que organiza la Casa de la Juventud y la Cultura, radicada en el Boulevard Gambetta.

Ningún festival como el de Charleville para mostrar las más especiales exposiciones; el programa anunciaba dieciocho en total, ambientadas, al igual que las puestas en escena, en improvisados espacios, pero con montajes de marcada profesionalidad y buen gusto. Disfrutamos la retrospectiva del Museo del Teatro Central de Muñecos de Moscú, que dirigiera el maestro Serguei Obraztsov. Entre viejos afiches y videos de los años de gloria, los títeres exhalaban un aire de nostalgia por los tiempos en que las producciones eran realizadas con el aliento vital del genio de Obraztsov. La muestra **Un ángel pasó** -especie de alegoría entre las artes plásticas y el teatro de títeres- no dejó a nadie indiferente, ya sea por su ambiente místico o por esa propuesta otra de los muñecos en interacción con el agua, las luces, las ramas secas, los textiles y objetos reelaborados en pos de un discurso donde los títeres del Teatro La Cavale, de Isabelle Paget, se aprestan a vivir con destinos diferentes. *Las máscaras y marionetas de Flandes*, del artista Jean Paul Pollet, colaborador del Teatro Taptoe de Bélgica, se exhibieron en una instalación cuyo concepto era el de un taller de muñecos con bocetos, instrumentos y todo lo necesario para construir figuras. Otra de las exposiciones interesantes fue la del cubano Zenén Calero. Dueño de los secretos del diseño de títeres en nuestra Isla caribeña, sumó al reconocimiento a su obra en festivales de España, Checoslovaquia o Suecia, la participación por vez primera en Charleville-Mèzierés, lo que significa una consolidación para su trabajo y una puerta abierta para que se admire el oficio plástico con los títeres de otras figuras prominentes de América Latina. Pero la exposición que, como la poesía de Rimbaud, ofreció toda su luz -aun cuando transcurrió en el reino de las sombras- fue la del grupo italiano Gioco Vita: *Un mundo de figuras de sombras*, homenaje a Lele Luzatti, colaborador del colectivo y creador de las más bellas formas titiriteras en juego con la iluminación. Al entrar en la exposición, las condiciones sonoras, el color y la oscuridad nos remitían a las atmósferas de títulos como *El barón de Munchausen* (1978), *Pinocho* (1981), *La Odisea* (1983), *El Cascanueces* (1988). Disfrutar el teatro de sombras a la vista es tener la posibi-

lidad, tan ansiada por los espectadores, de poder confundirse con las transparencias de los muñecos. Convertimos por una vez en el mago hacedor de las figuras increíbles, jugando con toda la policromia de la paleta de un pintor o con la humildad del blanco y el negro de los comienzos del cinematógrafo; pararse ante la luz y achicarnos o engrandecernos con la ilusión que sólo logran las sombras: todo eso fue la exposición de Gioco Vita, alas para la imaginación, descubrimiento del origen de los sueños para los no iniciados.

Los títeres callejeros mostraron los mil caminos del género, y, al mismo tiempo, la autenticidad de la profesión: buscarse la vida disfrutando lo que se hace, cada quien con su tiempo, con su estética, con sus posibilidades reales de animación y concepto de espectáculo, pero todos con un público atento, dispuesto a corroborar -con monedas en la tradicional *gorra*- la valía del artista, entregado plenamente a su pasión trashumante, o simplemente a pasar de largo y dejar al titiritero bajo el cielo matinal o nocturno, en el camino. No importa que haya venido de la región más exótica o ande fugado de la realidad de otro tiempo a la realidad del ahora. Trabajos como el de Papilu Teatro, de Yugoslavia, con una historia sencilla y una factura marcada por las posibilidades del papel plegado, conectaban enseguida con grandes y pequeños, alelados ante la gracia de los títeres planos, con articulaciones y colores pasteles sin edad ni tiempo: los retablillos del Punch inglés por toda la ciudad, golpeando, siempre golpeando; los mamulengos de Brasil; el Cristobita español -a veces hablando en francés-; Monsieur Guiñol, el más famoso titiritero galo junto a cientos de marionetas bailadoras, que a veces hacían blanco en la política y otras sólo intentaban sobrevivir. Algunos opinaron que cada día los títeres callejeros robaban el protagonismo a las actividades oficiales del festival. Pienso que sencillamente éstos cumplían su rol: animar las calles con la poética de representar el mundo. Mientras, las salas -que todas las posibilidades valen- continuaban el rito de dar vida al teatro a la luz de las candilejas y en un silencio cómplice.

"Si un agua yo deseo de la Europa, es el charco
Negro y frío en el cual hacia fragante ocaso
En cuclillas un niño tristísimo abandona
Un barco frágil como mariposa de mayo".[3]

Treinta y cuatro espacios exhibieron lo mejor que se realiza en el teatro de títeres. Del viejo mundo e inspirados en sus cuentos clásicos o tradicionales eran la mayoría de los espectáculos, revivi-

dos con técnicas de animación y miradas escénicas disímiles, siempre con el halo de las fábulas, con la maravilla del prodigio y el consejo a tiempo: *Ricitos de oro y los tres osos, Cenicienta, Pinocho, Blancanieve y los siete enanitos, El soldadito de plomo, Hansel y Gretel, Alicia en el país de las maravillas*, ya con aires portugueses, rumanos, noruegos, españoles o franceses. Del baúl de los cuentos seleccioné para ver *Caperucita Roja*, del teatro francés Demonios y Maravillas. Quizas sea ésta la historia sobre la que el teatro para niños haya vuelto una y otra vez, pero para sorpresa mía, los franceses de Angers supieron abordar la conocida narración con aires venidos del corazón, con dos actores, sin palabras, tan sólo una partitura musical, haciendo un uso casi perfecto de la técnica de máscara y un eficiente trabajo de escenografía en el que un módulo rodante y cambiante se convertía en todos los escenarios necesarios, con trucos, ventanas y puertas practicables, como si de un juguete infantil se tratara. Me sentí tan niño como los cientos que aplaudieron al final e invadieron la escena -yo junto a ellos- para saludar a los actores. Otras leyendas también cobraron vida escénica: *El pájaro de fuego*, con música de Stravinski; las óperas *La flauta mágica* y *Don Giovanni*, de Mozart; textos de Shakespeare como *Romeo y Julieta*, *Macbeth* y *Sueño de una noche de verano*. Hago especial mención en la adaptación de *Salomé*, de Oscar Wilde, por el Stuffed Puppet Theatre de Holanda, una oportunidad para apreciar a ese soberbio actor titiritero que es Neville Tranter, dueño del ritmo en un espectáculo unipersonal que sostuvo magistralmente mediante el canto, el baile y la sátira, como si el drama representado estuviera destinado a permanecer en nuestros sentidos más tiempo de lo que dura una función teatral, sólo a base de talento y un conocimiento integral del arte escénico.

Es de destacar, también, la presencia de la Compañía Philippe Genty; el trabajo del titiritero norteamericano Roman Paska; Joan Baixas de Cataluña y el suceso que fue su **Terra Prenyada**; los titiriteros de Binefar, España, y su premiada **Fábula de la raposa**. Para la mayoría de los espectáculos no tuve entradas, pero el diario *Correo del Ardenense* se encargaba de decirlo todo, para bien o para mal de algunos montajes. En esta cuerda crítica se editaba el boletín *Karagoz*, con esa ácida e irreverente mirada, necesaria en cualquier festival que tenga opinión, ropa de gala y numeroso público. Así es el festival de Charleville, la cita más bella del mundo, la más complicada organizativamente, la más importante, la más anhelada y también la más criticada. Por todo esto, es una lástima la presencia siempre menor de América Latina, Asia o Africa. En mi opinión, esto genera un desconocimiento de las producciones titiriteras de estos lares, diferentes por idiosincrasia, color y ritmo. Ello obliga a los participantes del llamado "tercer mundo" -en 1997 estuvieron de Latino y Centroamérica colectivos de Ecuador, Venezuela, Colombia, Argentina y Cuba con la presencia del Grupo Papalote, de Matanzas- a duplicar el nivel de excelencia en la animación, en la producción del espectáculo y en la historia que se cuenta.

El títere de hoy va camino de las más altas metas, se mueve inquieto observando las otras artes y tomando de éstas todo lo necesario. Sin complejos ni afanes de pureza, que sólo entorpecen el enriquecimiento de un teatro negado a morir en plena eclosión. Presente en el festival el punto THEMAA -nombre de la organización que agrupa a los titiriteros franceses- exhibió y puso a la venta revistas teóricas y de información general, editadas en varios lugares del mundo. Todas estas publicaciones están signadas por la búsqueda de un lenguaje propio y una mirada hacia la historia, apartada de lo meramente arqueológico, para revivir tradiciones y estilos que aún tienen mucho que decir y que contienen claves de realización artísticas útiles para trabajar en escena y como material de consulta. El único boletín de títeres cubano, *La Mojiganga*, que edita Papalote, mostró su diseño artesanal junto a publicaciones tan importantes como *Mú: El otro continente del teatro* y *Puck*, del país anfitrión: *Figueuro*, de Bélgica; *Titereando*, de España; *Animation*, de Inglaterra y otras. La V Feria Internacional del Libro puso a consideración de todos los interesados materiales de todas las latitudes del mundo, siempre con temas acerca del teatro de títeres y el universo del espectáculo. Se desarrollaron coloquios como "Marionetas y Terapia", otra función de los muñecos hoy día. A la venta también estaban los videos de las puestas en escena más relevantes del festival, bolsos con el logotipo de la fiesta, camisetas, pines, afiches; en fin, lo que da cuerpo e imagen a un festival que todos reconocen como la cita mundial de los títeres. Haber vivido esto, lo repito, es una suerte.

El presidente del festival, Jacques Felix, eternamente joven, seguro comprendió -mucho antes que yo- la presencia de Rimbaud en todas las actividades del evento. El poeta se adueñó de las celebraciones más formales y también de las noches que derrocharon júbilo y ambiente bohemio desde la carpa del Teatro La Toupine y el Bar La Posada, siempre abiertos hasta el amanecer. Al otro día se producía lo que llamó en sus versos el gran Arthur Rimbaud, "el milagro de la alucinación simple": calesas en el cielo o un salón en el fondo de un lago. Y es que los títeres en Charleville reconstruyen el mundo, y si cerramos los ojos del cuerpo y abrimos los de la fascinación de seguro escaparán nuestras evocaciones interiores. Títeres como poemas ya se han vuelto cosa natural cada tres años en esta región de las Ardenas francesas, y aunque parezca que ya se sabe todo acerca del universo de los retablos, las manos, las sombras y los hilos, nos damos cuenta que no sabemos nada, tan sólo algo de esa vida desconocida.

"De nuevo encontrada.
¿Qué? La eternidad.
Es la mar mezclada
Al sol que se va".[4] ■

[4] Fragmento del poema "La eternidad", también traducido por Cintio Vitier.

TRES CONTINENTES A ESCENA

Freddy Artiles

• **Esperando a Godot**. Grupo Actoral 80.

Mientras en La Habana comenzaban las jornadas del Festival Internacional de Teatro, en Agüimes -una pequeña pero hermosa villa al sureste de la isla de Gran Canaria- concluían las actividades del Festival del Sur, Encuentro Teatral 3 Continentes, que a lo largo de diez años de labor ininterrumpida ha logrado situarse como una importante plaza de confrontación para los teatristas de una amplia zona del mundo.

Entre el 12 y el 21 de septiembre de 1997, dieciocho compañías provenientes de doce países de América, Europa y Africa se presentaban ante un público entusiasta que colmaba las dos salas dispuestas para el evento, y paralelamente, del 13 al 15, se desarrollaba el I Congreso Internacional de Teatro, convocado por primera vez este año con el tema "El teatro en el sur: direcciones y encrucijadas".

El Congreso contó con el concurso de personalidades tan importantes como el gran dramaturgo mexicano Emilio Carballido y el director de la ya mítica revista teatral española *Primer Acto*, José Monleón. La presencia cubana se cumplimentó con la profesora e investigadora Raquel Carrió, el director y dramaturgo Tomás González y el autor de estas líneas, quien impartió también un taller de Dramaturgia que, junto al de Actuación, ofrecido por la canaria Mapi Sagaseta, constituyó otra de las opciones del evento.

Diversas actividades, como los encuentros entre las compañías participantes, la inauguración de exposiciones de pintura y escultura, la presentación de libros y un homenaje a personalidades -el mexicano Carballido, el canario Teddy Bautista, el portugués José Saramago y el nigeriano Wole Soyinka- completaron el programa del festival.

Lo esencial, sin embargo, fue la actuación de los artistas de los tres continentes involucrados en el evento. Por lógicas razones de cercanía geográfica y cultural, la presencia de Europa fue mayoritaria, con un amplio predominio de la nación sede: cuatro compañías canarias y tres peninsulares, mas otros dos conjuntos europeos. América contó con cinco participantes, entre ellos Cuba, y dos grupos de música y danza, así como un par de intérpretes individuales que integraron la representación de Africa.

CONTINENTE 1: EUROPA

La muestra se inauguró con el colectivo andaluz La Zaranda, que estrenaba **Cuando la vida eterna se acabe**, de

• **Los sueños de Dios**. Director y dramaturgo Jorge Luis Pérez Valencia.

Eusebio Calonge, una pieza de difícil recepción por lo intrincado de su dramaturgia, que se alarga, además, a causa de las excesivas repeticiones de los mismos textos por los actores. Pese a ello, un alto y uniforme nivel de actuación logra imprimir vitalidad y fuerza a la puesta de Paco de la Zaranda -quien interpreta también uno de los cuatro personajes de la obra-, y resulta notable la sobria belleza visual del ámbito escénico, conseguida mediante la conjugación de los más disímiles objetos "de desecho", como esos cuatro bastidores desvencijados que al ser movidos por los actores de un lugar a otro perfilan un sugerente mundo de imágenes visuales.

De Cataluña llegaba una agradable sorpresa con la puesta en escena de **Pareja abierta**, la bien conocida obra de Darío Fo y Franca Rame, a cargo del grupo Sarau y bajo la dirección de Esteve Ferrer. Mas lo esencial de la sorpresa no consistía solamente en que esta pieza para dos actores hubiera sido adaptada por el propio director y Carla Matteini para ser representada por doce, sino en el hecho de que las limitaciones físicas y profesionales de sus intérpretes no impidieran un alto nivel de desempeño artístico, pues se trata de un grupo de aficionados integrado por ciegos, débiles visuales y videntes, patrocinado por la ONCE (Organización Nacional de Ciegos de España).

Aparte de la excelente actuación de conjunto, otros dos factores esenciales contribuían al éxito de la propuesta: el primero, la escenografía de Mirem Villamil y Ñico López, concebida sobre la base de cintas elásticas por las que los actores entran y salen, se asoman o muestran objetos en una rítmica cadena de movimientos; y el segundo, la inteligente dirección de Ferrer, quien logra el desdoblamiento de los dos únicos personajes de la historia original, empleando a cada uno de los tres actores y nueve actrices del reparto de acuerdo con sus exactas posibilidades. Sin duda, y más aún, sin asomo de paternalismo, constituyó uno de los mejores espectáculos del evento.

La única muestra de teatro para niños del festival se presentó en horas de la mañana a cargo del grupo valenciano PTV-Clowns, a través de una puesta galardonada en 1996 con varios premios nacionales importantes. A pesar de esto, **No me da la rana**, espectáculo para payasos escrito y dirigido por Eduardo Zamanillo (intérprete, además, de uno de los cinco personajes de la obra) no consigue dar en el blanco al pretender sustentar con la palabra una demasiado endeble estructura dramática. La pobreza de acción, que se traduce en un considerable estatismo escénico, reduce el espectáculo a un conjunto de diálogos más o menos ingeniosos que, en gran medida, se dirigen más bien a los adultos acompañantes que a los niños acompañados. Y esto último es un rasgo que se está haciendo peligrosamente frecuente en el teatro contemporáneos para niños.

La muestra canaria comenzó con la puesta de **Bocanada de oxígeno**, creación colectiva del Grupo Teatrocaos, un conjunto de poemas y breves textos narrativos de autores tan diversos como La Fontaine y Heiner Müller, pasando por Pablo Neruda y Eduardo Galeano, dichos por dos actores y acompañados por un músico que toca sobre la escena instrumentos de cuerda y de percusión. Y por alguna razón que no hemos podido dilucidar, mientras esto sucede, un actor caracterizado como un anciano vagabundo tira de una cuerda que arrastra un cajón de madera de lado a lado del escenario. En suma, una representación incoherente y fraccionada cuyo carácter efectivamente caótico sea quizás el objetivo perseguido por este grupo.

En un estilo marcadamente distinto, otra compañía canaria, integrada por los actores Cutuli y Mónica Lleó, hacía reír al público con una simpática y burlona sátira al cine negro norteamericano de los años 40, dirigida por Enrique Morales y Oscar Tabernise. **Tócala de nuevo, Cacho** -una sarcástica referencia cargada de doble sentido al "Play it again, Sam", de *Casablanca*- recrea el

argumento y el estilo narrativo de las películas de Humphrey Bogart, caricaturizado por el actor Cutuli, quien se enfrenta en cada episodio a una "vampiresa" distinta, interpretada por Mónica Lleó. Una pieza ligera y humorística que se olvida al instante, pero que hace pasar un buen rato y permite disfrutar del fluido trabajo de un par de actores con mucho oficio.

Otro dúo de intérpretes, también canarios, abordaban -con un tipo de humor distinto, más sutil y profundo- el tema de la pareja en **El cepillo de dientes**, del chileno Jorge Díaz. Pilar Rey y Antonio Abdo hacen gala, en primer término, de esplendorosas voces, y desarrollan la historia en un marco de correcta contención. La puesta, del mismo Abdo, se ajusta a los propósitos de la pieza de Díaz; situar la reflexión al final de la risa.

La presencia de Canarias en el festival cerraba con **Schneider**, de Sergi Belbel, interpretada por Soraya González del Rosario, del Grupo Delirium Teatro. La pieza es un extenso monólogo que pretende abarcar la azarosa carrera de la célebre actriz austríaca Romy Schneider desde su juventud hasta su trágica muerte. En la puesta de Severiano García, cada etapa crucial de la vida del personaje está marcada por un cambio de vestuario realizado a la vista del público.

• **Los días felices**. Compañía Juan Hidalgo.

Soraya González del Rosario logra frecuentes momentos de verdad escénica, pero otras veces -como en el episodio de la muerte del hijo- su carga emotiva no alcanza la altura adecuada y su trabajo resulta más bien exterior que genuinamente sentido. Se trata, sin embargo, de un esfuerzo meritorio que pudiera perfilarse en las sucesivas representaciones.

Los dos restantes países europeos participantes fueron Bélgica y Portugal, por lo que el público, en su gran mayoría hispanoparlante, hubo de enfrentarse a dos funciones habladas en francés y portugués, respectivamente. En el primer caso, la Compañía Les six faux nez ofreció **La odisea de las maletas**, bajo la dirección de Micheline Vandepole, la historia de tres náufragos abandonados en una misma balsa en la inmensidad del mar.

Más que la historia en sí misma o las escasas líneas del texto, lo esencial de este espectáculo es el desempeño físico de los intérpretes, dos actrices y un actor entrenados en la técnica del *clown*, quienes se expresan mediante la bufonada, la pantomima y la acrobacia con un humor muy propio de su cultura de procedencia. Esto hace que el mayor interés del espectáculo descanse en la hábil y bien montada cadena de *gags* que desarrollan los actores.

Algo muy distinto sucedió con la Compañía Seiva Trupe, que presentó **La secreta obscenidad de cada día**, una pieza de Marco Antonio de la Parra, en la que el texto resulta fundamental y cuyo sentido en buena parte se perdió para el público al ser hablada en portugués, un idioma que nos parece familiar... hasta que lo escuchamos en un escenario y descubrimos que no entendemos casi nada. No obstante lo anterior, y en el marco de una escenografía excesivamente recargada, las sólidas actuaciones de Antonio Reis y Julio Cardoso lograron en buena medida mantener al público atento e interesado en sus butacas.

CONTINENTE 2: AMERICA

América entró por la puerta grande al festival con el debut de La Fanfarria, grupo colombiano de títeres que presentaba **Los sueños de Dios**, un espectáculo escrito y dirigido por Jorge Luis Pérez que recorre la historia del mundo desde la creación, con Adán y Eva incluidos, hasta nuestros días de caos y contaminación ambiental.

Con una dramaturgia muy precisa, que permite seguir la historia prescindiendo de la palabra, el mismo Pérez y otros tres titiriteros manipulan, encapuchados, decenas de muñecos de diversas técnicas, con el predominio de pequeños peleles de mesa, para encantar a un público que podría tener cualquier edad, con un espectáculo pleno de constantes sorpresas, de alto vuelo imaginativo e impecable realización, a cuya magia contribuye en buena medida la música original de Luis Fernando Franco. Ovacionado en Agüimes como lo ha sido antes en otras muchas plazas importantes, La Fanfarria, de Colombia, lo tiene todo para clasificar entre los mejores grupos de su especialidad en el mundo.

El gran dramaturgo contemporáneo Samuel Beckett tuvo dos apariciones en el evento. La primera con **Los días felices**, puesta en escena de Alfredo Alcón, protagonizada por Juana Hidalgo, una actriz argentina que tiene en su haber un impresionante *curriculum* de obras claves de la dramaturgia universal y que de forma muy profesional interpreta esta extraña historia -como todas las de Beckett- de una mujer enterrada en una roca.

• **El cepillo de dientes**. Compañía Antonio Abdo y Pilar Rey.

Si **Esperando a Godot** hubiera sido la única pieza escrita por Beckett, habría bastado para convertirlo en un clásico. La Compañía Actoral 80, de Venezuela, hace honor a esta obra maestra con una puesta para teatro arena de Héctor Manrique, que consigue atrapar la atención de los espectadores a lo largo de dos horas ininterrumpidas de representación, con sencillas pero efectivas soluciones escénicas y un sostenido y general nivel de actuación, del que sobresale el trabajo de Alejo Felipe en su magnífica interpretación del autoritario Pozzo.

Dos compañías norteamericanas de actores hispanohablantes, Teatro Círculo y Teatro Thalia, se unían para llevar a escena **La celosa de sí misma**, de Tirso de Molina, en una puesta de Carmelo Santana-Mojica, que incluía, además, el entremés **Los habladores**, de Cervantes. La sencilla pero vistosa escenografía y, sobre todo, un regio vestuario, contribuyen al lucimiento de un espectáculo concebido en términos muy tradicionales, en el que la medida, la corrección y el buen decir del verso parecen ser los objetivos centrales.

La presencia de América cerraba con **La virgen triste**, del Grupo cubano Galiano 108, una impecable puesta en escena de José A. González, bien conocida y muy premiada en Cuba, que permitió a la actriz Vivian Acosta alzarse, como siempre, con la más larga y calurosa ovación del festival.

CONTINENTE 3: AFRICA

Conociendo la vigorosa y peculiar tradición musical de Africa, no asombra que los espectáculos venidos de ese continente se basen fundamentalmente en la música y las danzas tradicionales de sus diversas culturas.

De Sudán llegaba la Compañía Omayma, que presentaba **Danzas Arabo-Africanas**, mezcla de números musicales, percusión y canciones y, sobre todo, la ejecutoria de la bailarina Omayma Shaiklelim, quien impresionó con la vigorosa expresividad de su "danza del vientre". Y otro conjunto africano, Ekacha, integrado por niñas de distintas edades, ofrecía con **E'saho** varias muestras de las danzas tradicionales de Guinea Ecuatorial.

Los dos momentos más relevantes de la representación africana fueron, en primer lugar, la presencia de Alberto Pimienta Toledano, nacido en Tánger, con su **Evocación del Romancero Sefardí**, sin acompañamiento musical alguno, una selección de las hermosas canciones que escuchara en su infancia. El espectáculo de Pimienta -quien en realidad es pianista y director teatral- no alcanza su encantadora excelencia por las condiciones vocales del intérprete, sino por la sobriedad y, sobre todo, por la autenticidad cultural de la propuesta.

El otro buen momento se produjo en la jornada final, cuando la actriz argelina Dalila Helilou ofreció fragmentos -primero en árabe y luego en francés- de la pieza **Eres mi hermano, ¿pero quién soy yo?**, de Slimane Ben Aissa, en la que una mujer árabe expresa su rebeldía ante la injusticia social de que es objeto.

En ropa de calle y bajo un único foco que la iluminaba sobre el piso de la sala, frente al proscenio, las palabras no se entendían, pero la expresividad y la fuerza que emanaba de la actriz desataron el vigoroso aplauso final que despidió al festival.

LOS DOS ANTONIOS

Un festival necesita mucho tiempo de preparación y, fundamentalmente, un equipo de personas eficientes con reales deseos de trabajar para que todo salga lo mejor posible. El Festival del Sur funciona porque cuenta con un equipo así, y también con dos de los centenares de Antonios que se encuentran cada día, a cada paso, en cualquier calle de las Islas Canarias. El primero, Lozano, coordinador del festival, quien lo dirige todo con una sonrisa; y el segundo, Morales, presidente de honor del evento y alcalde de la villa de Agüimes, un hombre capaz de romper cualquier esquema que se pueda tener acerca de lo que es un funcionario público.

El Festival del Sur, Encuentro Teatral 3 Continentes, ha cumplido una vez más con acierto su misión cultural, pero quizás lo más importante sea que, en su ya cumplida década de existencia, haya logrado que toda la población de Agüimes lo considere como algo propio y que cada año, durante una intensa jornada de arte y confraternidad, haga del teatro el centro de su vida.■

SIGNIFICACION DE LA CRITICA EN LA DANZA DEL SIGLO XX

Ramiro Guerra

Me pregunto: ¿qué puede significar la crítica en el complejo *spectrum* de la danza en el mundo actual? A partir del Renacimiento, las artes van a perder su funcionalidad religiosa y se convierten en bienes de consumo intelectual. Algunas (la arquitectura, la música, las artes plásticas), seguirán parcialmente ligadas a la religión, pero la danza -que jamás fue admitida por la ideología cristiana dentro del rito medieval- se convertirá en objeto de entretenimiento útil a la vida social, y además en disfrute personal a través de espectáculos danzarios. A causa de esa eventualidad se establece una relación entre la creación danzaria y la recepción del público con el intérprete como intermediario. Ese intercambio debe estar regido por significaciones del espectáculo, ofrecidas a la sensorialidad del espectador. Los cuerpos de los bailarines trazarán definitivos signos en la escena, capaces de ser captados por la audiencia, a manera de lenguaje que proyecta imágenes cinéticas interpretables por el ojo del público. Ese proceso -en principio de no muy excesiva complejidad en los antiguos espectáculos cortesanos- se ha tornado cada vez más denso, a medida que la danza se profesionalizó a partir del siglo XVIII, y más aún en el XIX, en que todos los grandes teatros europeos abrieron sus puertas a una audiencia ávida de ver los grandes ballets interpretados por las más célebres divas, dentro de los fantásticos temas del Romanticismo y a través de las desarrolladas técnicas de las puntas que enfatizaron la ingravidez de las bailarinas.

En el siglo XX, debido a la emergencia de nuevas técnicas del movimiento, sin que hubieran de desaparecer las tradicionales, la percepción se hará cada vez más compleja y especializada hacia escuelas, estilos y expresividades contrastantes. Uso de puntas o pie desnudo, con zapatillas, zapatos tennis o de calle; vestimentas de tules, mallas y leotards, desnudos, travestismo; temáticas románticas o de atrevidas rupturas de acuerdo con la revolución social y sexual; música orquestal y/o electrónica acompañante; compañías y/o microgrupos; ballets narrativos y/o abstractos; escenarios de grandes teatros y espacios insólitos ajenos a la escena, son algunas de las múltiples circunstancias que inciden atropelladamente ante la pupila de la audiencia de este fin de siglo. ¿Cómo ordenar tal barahúnda estética, a partir de los fragores de la vida contemporánea en que todo se mezcla indiscriminadamente: sociedad, política, economía, arte, ecología, el pasado con el presente y éste con la ficción del futuro?

¿Quién si no la crítica, a manera de puente levadizo, pudiera ayudar entre la creación danzaria y la mirada del espectador para organizar ese potente, aunque quizás un tanto anárquico, caudal de la danza? Si vemos a la crítica como una posible vía de conocimiento, capaz de actuar de árbitro entre la emisión y la recepción, es muy probable que pudiera conjurarse la confusión ante el panorama general de la danza del momento. Desde luego, esto sería posible si la crítica pudiera soslayar los peligros de un juicio encasillado en estilos que atentaran contra la integración de tradición y vanguardia. Hoy por hoy, la danza es un abierto abanico de posibilidades expresivas que tiene, debe o por lo menos puede ser valorada como tal.

Quizás para la crítica sea importante hacer una evaluación del concepto que implican esos tres verbos: *tener que, deber y poder*. Los dos primeros establecen una cerrada compulsión que el tercero hace más abierta y volitiva. Esto, pienso, no implica que la crítica renuncie al juicio amplio ni se pierda en los vericuetos de qué es lo parcial y lo imparcial, cuál es la objetividad y cuál la subjetividad. El juego de malabarismo, equilibrios y acrobacias de la opinión crítica es un rico espacio que le da a su ejercicio un inquieto vértigo lúdicro muy dependiente del criterio personal y colectivo de cada época. La visión de Teophile Gautier del ballet romántico, la de John Martin de la danza de los 30 y 40, o la de Clive Barnes del momento actual, son todas aventuras en la captación cognoscitiva de la danza en el tiempo en que fue vista. El valor que cada uno de ellos haya proyectado intelectualmente a su percepción de los grandes intérpretes y coreografías de su época son constancias declaratorias de la danza que vieron, y además de ello, testimonios vivos de un acontecimiento que se perdería en el tiempo sin la testificación de sus críticas, dada la inmediatez y la fragilidad de la existencia de este arte.

Esclarecer, promover y testimoniar son tres posibles atributos de la crítica que bien vale considerar para poder reconocer su importancia en el mundo en el que la información deviene un hecho imprescindible de supervivencia y conocimiento.

El esclarecimiento en el arte danzario del momento se convierte en un necesario paliativo a la profusión de manifestaciones expresivas que parecen a veces contradecirse unas a las otras. A partir de que las vanguardias comenzaron a hacer fisuras en la solidez de la tradición, capaz de construir un lenguaje basado en códigos depurados por la elaboración de los grandes maestros, la danza se ha lanzado por la pendiente de todas las tendencias que han conmovido a la modernidad en la cultura occidental. Desde la figuratividad narrativa hasta el abstraccionismo que rechaza la figuración, el discurso coreográfico ha experimentado con temáticas sociopolíticas, tanto como con la introspección expresionista. Hoy por hoy, el conceptualismo se ha interesado en mostrar más los procesos de creación de una obra que prácticamente la obra en sí. También existe un gusto por poner en choque los elementos escénicos de una coreografía, tales como el movimiento, la música y la escenografía, a la manera de los *eventos* de Cunningham. El deconstructivismo posmoderno ha

conmocionado el discurso coreográfico con premeditadas rupturas escénicas, haciendo provocativas fragmentaciones que dispersan los focos escénicos, tal como hace Forsythe. La irrupción del *kitsch*, la vertiente antiestética o la poética *gay* ofrecen imágenes poco usuales al espectador. El minimalismo repetitivo de Lucinda Child, el aleatorismo de la improvisación escénica, el uso de la baja energía corporal creadora de un novel modo de proyección del bailarín, son otras alternativas a tener en cuenta en la danza contemporánea. La vuelta a la figuración narrativa del posmodernismo ha venido a ser sensibilizada por la fragmentación deconstructora y la ruptura con la cadena lógica de significaciones, hecho que hace bien difícil la legibilidad de la discursividad coreográfica; ello frecuentemente ha venido a instaurar a la ambigüedad como árbitro de interpretación.

En la actualidad, enfrentarse a una obra danzaria resulta muchas veces una tarea nada fácil o confortante, pues los límites de apreciación se hacen cada vez más intrincados. A esto hay que agregar que la constante experimentación ha creado un hábito de conformidad en las nuevas generaciones a no ser comprendidas por el público, y a no tener en cuenta el nivel permisible de comunicación con su audiencia. Ello ha traído por consecuencia en los últimos tiempos que se venga sufriendo una lamentable pérdida de público. Muchos pequeños grupos se dedican en todas las latitudes a presentar coreografías de oscuras significaciones, bajo la convicción de que el sentido de sus obras debe ser captado por la audiencia a través de procedimientos de la *lectura abierta*, por la cual cada espectador debe inventarse su propia interpretación de la pieza. Esto ha convertido a la danza contemporánea en un espacio de élite, al que acuden sólo aquellos iniciados en la personal producción de sentido que tienen sus creadores.

La crítica, ese ejercicio del criterio, como bien la ha llamado José Martí, puede en esas circunstancias ser un árbitro entre los creadores y los espectadores. En relación con los primeros, compulsionándoles a ofrecer una mayor nitidez a sus obras en función de una mayor credibilidad comunicativa, y en cuanto al público ejerciendo una acción de clarificación al exponer los nuevos caminos de la expresión danzaria.

La diferenciación entre los mundos culturales del área de los creadores y la del público es también otra de las fronteras en que la crítica puede ejercer cabalmente una función saludable. Por lo regular, los creadores poseen niveles de formación más avanzados que el público en general, y el choque de ambos puede hacer al discurso coreográfico más críptico y ajeno a una posible recepción. Una buena crítica orientadora puede convertirse en una formadora de opinión en favor de lo novedoso, aunque esto resulte difícil de interpretar. Aquí nos topamos con el otro posible aspecto significativo de la crítica danzaria contemporánea: promover el arte que le ocupa. Una opinión expresada en términos agresivos, que hace al crítico sujeto del verbo *criticar*, es aquélla a la que se refiere Martí cuando dice: "Criticar no es morder, tenacear, ni clavar en la áspera picota, no es consagrarse impíamente a escudriñar con miradas avaras en la obra bella los lunares y manchas que la afean; es señalar con noble intento el lunar negro y desvanecer con mano piadosa la sombra que oscurece la obra bella". Tan dañina, también, puede ser la crítica de complaciente superficialidad ante el hecho danzario.

Una buena crítica se supone que debe abrir las compuertas de la apreciación hacia el arte, pues su mirar hacia el hecho artístico es comparable al telescopio astronómico que puede acercar al ojo una estrella lejana y perdida en el espacio sideral. La función de acercamiento hacia la complejidad de una obra danzaria extendiendo la posibilidad a una mayor comprensión de la misma, resulta ser índice de promoción por la ampliación de las capacidades perceptivas del público danzario, y, por lo tanto, la apertura hacia una fuerza cognoscitiva en la relación de la cultura con el mundo que rodea al hombre dentro de una sociedad.

Para un arte que se caracteriza como ninguno por la inmediatez de la experiencia entre artista y público, la crítica tiene, debe o puede ser un archivo de tantos y tantos momentos fugitivos construidos por la danza en su devenir, posiblemente perdidos en el arsenal de la memoria colectiva e individual del hombre. Si bien la cámara fotográfica ha dejado testificaciones en imágenes que luego el cine y el video han puesto en movimiento, la presencia de una crítica sensible ha testimoniado el impacto de los grandes intérpretes y las mejores coreografías que pueden ser más adelante racionalmente reconstruidas por los sistemas de notación. Sin embargo, la crítica que habló de Antonia Mercé, de Nijinsky y su famoso salto, o la vida que Nureyev impartió a los personajes masculinos de obras hechas para la *prima ballerina*, son testimonios incomparables de existencias estelares que han marcado al mundo de la danza en nuestro siglo. El calor de las descripciones literarias de una crítica por aquellos que manejan el buen decir, difícilmente puede ser superado por la impersonalidad de una cámara, a menos que detrás de ésta aparezca un gran director, como es el caso de Carlos Saura en relación con las obras de Gades (**Bodas de sangre, El amor brujo**), en que el testimonio se convierte en obra de arte en sí, al constituirse en exaltante comentario de una creación coreográfica.

Como buenos ejemplos de crítica significativa pueden ser citadas las publicaciones de Patricia Cardona en el periódico *UNOMASUNO* a lo largo de la década de los 70, y recopiladas en el volumen *La danza en México en los sesenta*, editado por la UNAM en 1979; a lo anterior siguió *La nueva cara del bailarín mexicano*, del INBA/Centro Nacional de Investigación CENIDI-DANZA José Limón, en 1990. Este último es un brillante testimonio de una década que cambió por completo la historia de la danza en México con la irrupción de la danza-teatro. *Terpsichore in sneakers. Postmodern-dance*, de Sally Banes es, por otra parte, un estudio crítico de la danza estadounidense, que aclara las confusiones del término posmoderno en las décadas del 60 al 80. En éste aparecen todos los protagonistas de esa saga de la Judson Church, con sus aportes al movimiento y a la teoría del mismo. Además, aparece una extensa demostración de la aventura improvisatoria de la GRAND UNION y su desarrollo creativo.

Ejercicios del criterio como éstos existen ya bastantes como para poder probar la saludable influencia de la crítica danzaria, llevada a cabo desde una posición de responsabilidad con el arte escogido como objeto y sujeto de atención. En la actualidad, difícilmente se puede prescindir del criterio crítico de los especializados, ya que las coordenadas de información a nivel mundial exigen cada vez más acercamientos intelectuales a la frágil y libre sensorialidad de la expresividad danzaria.■

MILIAN
EL ADELANTADO

W. G.*

I

La posmodernidad se inicia en el teatro cubano con Virgilio Piñera y **Electra Garrigó**, en la que traslada el clásico griego a La Habana de los años prerrevolucionarios. Obras posteriores confirman tal ¿aserto? si tratamos de explicarnos la temprana audacia expresiva, calidad a toda prueba e insólita imaginación del también gran autor de la igualmente clásica realista **Aire frío**, a partir de los códigos y presupuestos de tal "tendencia" estética, surgida durante los dorados 60 en Estados Unidos, Alemania y otros países.

De no aceptar dicho criterio, podemos intentar acaso otra posible respuesta al porqué, de entre los jóvenes dramaturgos de aquella "eclosión dramática" surgidos en la entonces muy joven Revolución -hoy indiscutibles figuras de nuestras tablas- descollaba José Milián, tal vez como un discípulo no tan fiel de Piñera, aunque algunos así lo vieron y catequizaron por afinidades electivas caracterológicas y expresivas, causticidad, predilección por el tono farsesco, humor cubanísimo sin desdeñar la mejor ironía y el choteo, proximidad a corrientes y figuras modélicas en boga durante la década entre esa promoción de los 60, si bien no tan recientes o nuevas algunas, tales teatros de la crueldad y del absurdo, con Artaud, Beckett, Ionesco, *et al.*

Igualmente, el Happening, el teatro-danza, las acciones plásticas... por sólo poner otras, son las decisivas aristas que influyeron tanto en el Maestro como en el Adolescente -nacidos, por cierto, en épocas distantes, pero en geografías muy cercanas: Virgilio en Cárdenas; *Pepe* en Matanzas- y al margen de todo lo anterior, una estrecha vinculación amistosa de acercamientos y rechazos, justamente también por ser ambos irreverentes, polémicos y transgresores, así como -algo no menos importante- una incansable capacidad de trabajo que los convierte quizás en los dos más laboriosos dramaturgos contemporáneos.

II

Ya en sus primeras piezas (algunas laureadas en eventos nacionales) se advierte en Milián ese "impulso experimental" que, señalado por Rine Leal,[1] atrapó a otros de su promoción (pienso en Nicolás Dorr y **Las pericas**), pero que en su caso particular sería más continuo y, en consecuencia, ostensible, sin olvidar que, como sus colegas de los 60, "sus obras entroncan con una tradición que aseguraba modelos",[2] para decirlo de nuevo con Leal.

Visto hoy como un "adelantado" a su tiempo, otros podrían trastocar el camino y pensar, erráticamente, que aquellas piezas huelen a naftalina -**Vade retro** (1961), **La pequeña defensa de los enterradores** (1965), **Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma** (1967)... Sin embargo, *Pepe*, al mezclar ideas, recursos expresivos y tendencias de colegas extranjeros y cubanos con no pocos aciertos, abordaba aspectos, aristas y presupuestos, ricos en búsquedas y experimentaciones, propios de lo que ya era, aunque no lo conociéramos aún, posmodernismo, cuyos códigos abiertos devendrían con el tiempo -sobre todo a fines de los 80 y en los 90- una asunción de algunos de nuestros más talentosos teatristas jóvenes.

Si a ello unimos su afán transcultural (Fernando Ortiz) o intercultural (Patrice Pavis), tenemos al Milián del Joven Teatro de Vanguardia (1964-1965), estrenando, en el primero de estos años -antes que ningún otro autor/director de cualquier promoción/generación de la Isla- al Beckett de **Esperando a Godot**; o versionando **La ópera de los tres centavos** para La Rueda y el Teatro Musical de La Habana en 1968, por sólo

[1]. En su prólogo "Piñera inconcluso" a Virgilio Piñera: *Teatro inconcluso*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990, p. 16.

[2]. Ibid., p. 18.

recordar dos puestas de entonces que lo confirman como un "siempre audaz hombre de la escena".[3]

III

En **Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma** se atisban ciertas características de su producción dramática ya apuntadas que, al margen de sus probables deudas con los influjos estéticos que ocupaban el interés de los teatristas surgidos en los primeros años revolucionarios, evidencian sus propias búsquedas y experimentaciones en aras de un lenguaje dramatúrgico y escénico propio, de algún modo cercano a lo que ahora definiríamos como posmodernismo.

Al abordar un tema bíblico combinado con la *Divina Comedia* y la información documental de hechos acaecidos en importantes momentos históricos de nuestro siglo (la invención de la bomba atómica, la explosión de "La Coubre" y Viet Nam, así como citas o referencias de políticos como el presidente Roosevelt...), sólo dos personajes[4] van armando una trama de rica urdimbre y suficiente conceptualización de cariz psicológico e incluso filosófico.

Todo este maremágnum dialógico lanza, en última instancia, un llamado al Hombre en favor de salvaguardar la paz y en contra de la carrera armamentista, el abuso de poder de los que dirigen los destinos de los países, la violencia, el crimen, el miedo.

Influido sin duda por los sucesos que, alegórica o claramente, afectaron épocas cruciales del siglo y que aún no han perdido su significación por cuánto han dañado la imagen y la esencia ¿humana?, particularmente en esta centuria guerrerista, criminal y demente, en la que la ambición desmedida por la posesión de tierras, industrias y demás bienes que reportan miles de millones de dólares, ha cobrado millones de vidas inocentes o no, Milián enfatiza en su discurso a dos voces (Jehová y Abraham) -a pesar de la crueldad cotidiana y la deshumanización- al Hombre, vil y miserable animal, caótico "guía" de la existencia cada día, y también, sin embargo, criatura creadora de belleza, espiritualidad y poesía, *homo faber* que llena la vida -aunque muchas veces luego los destruya- de sueños y bienes terrenales.

Pero atención, tal "alegato' disparado a la conciencia y la inteligencia humanas, está regido por una voluntad de estilo, peculiar por sus valores dramatúrgicos, sus propios recursos expresivos de indudable valía y su apropiación de otros no menos singulares.

En varios de los seis cuadros, nuestro autor inicia su certera combinación de intertextualidades/alusiones/alegorías/periodismo y demás elementos de su temprana filiación (conciente o no) a los postulados del arte posmodernista[5] que por esos años entrara en Cuba también a través de manifestaciones como la danza. Recordar en tal sentido algunos espectáculos de Ramiro Guerra, en especial sus coreografías **Impromptu galante** (1970) y el frustrado proyecto de **Decálogo del Apocalipsis**, cuya suspensión del estreno, el 15 de abril de 1971, tanto afectaría al posterior desarrollo de esta expresión artística.

Combinción de parlamentos en inglés con anacronismos, constituyen, entre otras, muestras de la aproximación al posmodernismo del autor de la muy realista **¿Y quién va a tomar café?** (Premio UNEAC 1985) y de comedias musicales como **La rueda de casino** (1983) o **Vida de perros** (1986).

En los parlamentos finales -tras la petición de una inyección por parte de Abraham en el primer cuadro y sus traducciones al español de sus parlamentos en inglés, se referirá a la hermosa canción *Little girl blue*, tema de la obra que interpreta Janis Joplin.

Y en el cuadro final, al concluir la pieza, Abraham confiesa a Jehová que "la Biblia se equivoca", y añade: "Estoy seguro de que en Sodoma había más justos que impíos", a lo que responde en espléndido cierre Jehová: "No debemos abandonar nunca a Sodoma. ¡No hay que dejarla sola! ¡Nunca dejarla sola!".

Con esta y otras obras, el entonces adelantado José Milián se rebelaba como uno de los más prometedores autores y directores de los 60. Hoy, a tres décadas de escrita (1967) y estrenada (1968), **Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma** corrobora una vez más aquella premonición de quienes no se equivocaron con el novel dramaturgo y realizador hace tiempo ya indiscutible figura de nuestras tablas.■

*Waldo González.

[3]. Esther Suárez: "Esperando a Godot y el regreso de Beckett", **tablas**, no. 1-2/97, p. 86.

[4]. En la versión original de 1968, la pieza incluía siete cuadros y tres personajes, y el autor confesaba en el programa de mano la utilización de revistas, periódicos, libros, cartas, textos de la Biblia y la *Divina Comedia*, y añadía: "El material sobre Teatro Documental, de la Crueldad, Pánico, Total, etc., ha sido de gran utilidad para nuestra experiencia, pero siempre con la libertad de encontrar, nosotros mismos, algunos caminos de expresión". Par la reciente versión (1997), se eliminó el séptimo cuadro y el personaje de Dante.

[5]. Definido por Margarita Mateo, en *Ella escribía poscrítica*, (Casa Editora Abril, Col. Trilce, 1996, p. 118), como la continua "tendencia a crear a partir de lo creado en un juego de múltiples superposiciones y transformaciones intertextuales".

tablas

Libreto
No.42

ILUSTRACION: KIKE / SILVERA

OTRA VEZ JEHOVA CON EL CUENTO DE SODOMA

de José Milián

PERSONAJES
ACTOR 1: Jehová
ACTOR 2: Abraham

Nota: El último cuadro, ***ALUCINACION***, puede o no ser representado, según criterio del director.

CUADRO I

LA VUELTA A SODOMA

JEHOVA se incorpora de un salto. Por las hendijas de la ventana entran rayos de luz que iluminan un poco su figura. Camina envuelto en una sábana y arrastra una pierna. Da vueltas sin saber a dónde se dirige. Se detiene indeciso.

ABRAHAM. (*Desde otra cama.*) ¿Por qué no me cuentas lo que vas a hacer?
JEHOVA. (*Prepotente.*) El clamor de Sodoma aumenta más y más... (*Da tumbos*) Yo descenderé (*señalando el techo*) hasta la ciudad, porque el pecado de ellos se ha agravado en extremo.
ABRAHAM. ¿Y qué piensas hacer?
JEHOVA. (*Continúa con su juego de autosuficiencia.*) Destruiré la ciudad. Lloverá azufre... y plomo derretido...
ABRAHAM. (*Lo interrumpe.*) ¿Destruirás también al justo con el impío? Quizás haya cincuenta justos dentro de la ciudad. ¿Destruirás también y no perdonarás el lugar si dentro de él hubiera cincuenta justos?

JEHOVA tose y escupe.

ABRAHAM. Aleja de ti eso de que muera el justo con el impío. ¡Nunca lo hagas!

Al actor que hace de JEHOVA, por debajo del disfraz de pelos y sábanas que se ha puesto, se le ve el rostro lleno de quemaduras.

ABRAHAM. ¿El juez de toda la tierra no ha de hacer lo que es justo?
JEHOVA. (*Continúa representando su papel*) Si yo encontrara en Sodoma cincuenta justos, perdonaría toda la ciudad, por amor a ellos...
ABRAHAM. ¡Quizás faltaran cinco de esos cincuenta! ¿Destruirías por esos cinco toda la ciudad?
JEHOVA. No la destruiré si encuentro allí cuarenta y cinco.
ABRAHAM. Tal vez se encontraran allí treinta...
JEHOVA. No lo haré, por amor a los treinta.
ABRAHAM. No se enoje ahora, pero quizás se hallasen allí veinte.
JEHOVA. No lo haré, por amor a esos veinte.
ABRAHAM. ¿Y si hallase diez?
JEHOVA. No lo haré por amor a esos diez.

JEHOVA lanza una carcajada y se despoja de la sábana y la peluca. Arrastra la pierna hasta la ventana y la abre. La luz inunda toda la habitación. Pueden verse camas, literas y hamacas con maniquíes o muñecos, como heridos.

JEHOVA. Dejemos entrar la luz en este recinto. Para que los optimistas estén conformes, para que los amantes de la claridad no se asusten con nuestra tristeza, con nuestra agonía. Que la luz entre y nos ciegue con su brillo, a ver si desaparecen las oscuras huellas del terror.
ABRAHAM. ¡Deliras!

JEHOVA se desploma.

ABRAHAM. ¡Estás haciendo payaserías! Tengo hambre.
JEHOVA. (*Incorporándose.*) No acabo de acostumbrarme a arrastrarla. (*Se frota la pierna. Recupera su tono de arenga.*) ¡Que todas las generaciones se pongan de pie y vean este espectáculo que es la obra cumbre de la enajenación contemporánea! (*Avanzando entre las camas y hamacas.*) ¡Este es el gran momento de la Historia! ¡El gran exorcismo! Ahora todos están destilando su miseria, por eso no hay paz.
ABRAHAM. (*Llevándolo hasta su cama.*) ¡Habrá que inyectarte otra vez!
JEHOVA. (*Se deja conducir y se queda en el lecho mirando fijamente el techo.*) Este lugar debió ser hace tiempo una gran cueva llena de lagartos y murciélagos. ¿Qué pasaría con ellos?
ABRAHAM. Huyeron, seguramente para dar paso a la vida.
JEHOVA. Huyeron para dar paso a la vida. ¿A cuál vida? ¿No sientes el olor a éter?
ABRAHAM. Para qué hablar de eso.
JEHOVA. Tú no te desesperas. Somos pocos aquí. Crees que no hay peligro, somos pocos.
ABRAHAM. ¿Y tú qué quieres? ¿Llenar este lugar de heridos para sentirte acompañado? (*Volviendo a su cama.*) Ella está serena.
JEHOVA. ¿Y quién es ella?
ABRAHAM. La muchacha de ayer.
JEHOVA. ¿Llegó una muchacha ayer?
ABRAHAM. Sí.
JEHOVA. ¿Qué edad tiene?
ABRAHAM. No se mueve, parece estar aliviada.
JEHOVA. ¿Qué edad tiene?
ABRAHAM. Veintitrés años. (*Pausa.*) La niña...
JEHOVA. Sí, ya sé, la niña murió.
ABRAHAM. La niña está perfectamente.
JEHOVA. ¿No está herida?
ABRAHAM. No, está dormida.
JEHOVA. La niña está dormida. A lo mejor duerme el sueño eterno. A lo mejor duerme para siempre y es feliz porque duerme. Cuenta Dante Alighieri que al llegar a la mitad del camino de la vida se encontró de súbito, sin saber cómo, sumido en medio de una selva oscura...
ABRAHAM. (*Lo interrumpe.*) ¡La niña no está herida!
JEHOVA. ¿Y la madre?

ABRAHAM no responde.

JEHOVA. "Ella está serena". ¿Cómo no habría de estarlo en un lugar tan lleno de paz como éste?
ABRAHAM. Está herida.
JEHOVA. ¿Qué tiene?
ABRAHAM. Cree que aún conserva sus dos piernas.
JEHOVA. (*Se ríe.*) ¡Qué espectáculo para la Divina Comedia! La civilización avanza a pasos agigantados, transformando la estética.
ABRAHAM. ¿Por qué te ríes?
JEHOVA. (*Se incorpora en la cama.*) ¿Cuántas camas vacías nos quedan?
ABRAHAM. No las he contado.
JEHOVA. ¡Hay que contarlas! Una por una; quiero saber el porcentaje.
ABRAHAM. Pero yo necesito saber cuántas faltan por cubrir.
JEHOVA. (*Grita.*) ¡Doctora!
ABRAHAM. Eres un cobarde.
JEHOVA. Sabes muy bien que las camas van a llenarse de heridos, que aún faltan muchas camas por cubrir.
ABRAHAM. ¡La inyección! ¡El calmante!
JEHOVA. Y ahora una advertencia. Nunca esa cama estará vacía. Cuantas veces salgas volverás a entrar. Y tal vez no sólo eso, sino que tendrás que compartir esa cama con alguien más...
ABRAHAM. ¡El calmante! ¡El calmante!

Silencio. JEHOVA se queda inmóvil. No es necesario que entre la enfermera.

JEHOVA. (*Hablando consigo mismo.*) Allá arriba, en la superficie... ¿Cómo estarán todos?
ABRAHAM. Tranquilízate, pronto saldremos a ver el sol.
JEHOVA. Desde aquí me imagino el sol distinto. El sol nunca baña esta colina... pero mucha gente habrá visto hoy el sol...
ABRAHAM. (*Contagiado.*) Y también a los niños descendiendo de uno en fondo por un estrecho camino...
JEHOVA. ¿Tendrán miedo los niños de ir tan temprano al colegio?
ABRAHAM. ¿Por qué no duermes?
JEHOVA. Me gustaría poder sentarme en una pequeña mesa, todos juntos, como si fuéramos una gran familia, todos los humanos.
ABRAHAM. ¿Quién te enseñó eso?
JEHOVA. ¿Qué cosa?
ABRAHAM. Esa "Humanidad".
JEHOVA. La "humanidad" es algo que nos perteneció siempre, supongo. Sólo que...
ABRAHAM. ¿Sólo qué?
JEHOVA. Sólo que hemos ido evolucionando.

Silencio. Un viento helado mueve las hamacas.

ABRAHAM. "She knows only hunger".
JEHOVA. ¿Qué dices?
ABRAHAM. Es algo que leí en una revista.
JEHOVA. ¿Y qué quiere decir?
ABRAHAM. Ella sólo conoce el hambre. Seis años. Mother dead. Situation desperate. Lack food, clothing, everything. No tiene comida, ni ropa, nada. No money for school. Child sad.
JEHOVA. "Child sad". ¿Qué quiere decir?
ABRAHAM. Niña triste. Como la canción que cantaba Janis Joplin *Little girl blue*, pequeña niña triste.
JEHOVA. ¿Cómo se dice en inglés "yo soy humano"?
ABRAHAM. I'm human.
JEHOVA. Y me cago en la civilización.
ABRAHAM. En inglés no se dice así. (*Se ríe.*) Hay otra forma que quiere decir más o menos lo mismo. "I spit on the civilization". Yo escupo la civilización. (*Se ríe.*)

Ambos presienten el placer del juego y se dejan llevar.

JEHOVA. "Ellos son una porquería".
ABRAHAM. The're nastiness. (*Se ríe.*)
JEHOVA. Mamaron la leche de una perra. (*Ríe.*)
ABRAHAM. (*Casi ahogado de risa.*) They sucked... the milk... of a dog.
JEHOVA. Pero son felices.
ABRAHAM. But they're happy.
JEHOVA. Porque no les cuesta cara.
ABRAHAM. Because it doesn't cost dear...

Carcajadas.

ABRAHAM. ¿Qué cosa no les cuesta cara? ¿La leche?
JEHOVA. No, la perra. (*Se ríen.*) Algo más, dime algo más.
ABRAHAM. (*Llevándose las manos al vientre para contener la risa.*) ¿Qué más?
JEHOVA. Dime, "ella no tiene piernas".
ABRAHAM. (*Casi mecánicamente.*) She hasn't legs...

La risa se ahoga. Silencio.

JEHOVA. Me gustaría saber si esa selva oscura de la que habla Dante, se parece a esta selva.
ABRAHAM. ¿Y cuando lo sepas...?
JEHOVA. Entonces quisiera saber por qué tengo que vivir en el infierno de Dante.
ABRAHAM. Dentro de poco te acostumbrarás a soportar estos resplandores y otros más fuertes y sentirás en vez de dolor en los ojos, un gran deleite al contemplarlos.
JEHOVA. (*Tapándose los ojos.*) ¡No me obligues a mirar esa hamaca!
ABRAHAM. No mires. Cierra los ojos. Mucha gente siente placer contemplándose por dentro. ¡Obsérvate!
JEHOVA. (*Apretándose los ojos con las manos.*) ¡Quiero mirar hacia dentro!
ABRAHAM. Esfuérzate, trata de ver.
JEHOVA. No puedo.
ABRAHAM. Porque te estás dejando llevar por la ira. Estás histérico y eso te oscurece la inteligencia.

JEHOVA. ¿Conoces a alguien que lo haya podido hacer?

ABRAHAM. No. Pero me han contado.

JEHOVA. ¿Y cómo sabes que produce placer?

ABRAHAM. Es una evasión. No se sufre si no ves todo lo que te rodea.

JEHOVA. (*Continúa con los ojos tapados.*) ¡Veo! ¡Ahora veo!

ABRAHAM. Estás mintiendo. No ves nada.

JEHOVA. Sí veo. Veo que nos han cambiado. No estamos iguales por dentro.

ABRAHAM. ¿Iguales a qué cosa?

JEHOVA. A cuando nacimos. (*Tocándose las piernas.*) Ahora no puedo caminar. Tengo el cerebro lleno de odio. Quiero irme de aquí, pero tengo miedo de quedarme allá fuera expuesto a las bombas. No quiero morir. ¡No quiero seguir perdiendo pedazos!

ABRAHAM. Ella es la que no tiene piernas.

JEHOVA. Nos estamos yendo pedazo a pedazo. Y esa devoradora que es la tierra nos espera con la boca abierta. Mientras uno como tú, pedazo de animal, sólo observa. Te recreas. En el fondo sientes el placer de que no sean tus piernas. Y la tierra siempre con la boca abierta. A veces pienso que uno se vuelve más tierra que carne. ¿Y tú has hecho alguna vez el acto de caridad de devolver un brazo? Permiso, mire, éste es su brazo que se le ha caído. No, perdón, éste es mucho más grande, tome este que es más pequeño. ¡Bestia! Ni siquiera puedes encontrar el mío. Bueno, está bien, entonces dame cualquiera... Lo importante es tenerlos completos. Ni siquiera te detienes para preguntarte si éste es el destino que te correspondía. Si lo escogiste tú mismo o si te lo impusieron.

ABRAHAM se levanta agitado. Siente terror.

JEHOVA. Ahí estás, dispuesto a gritar por otra inyección para mí, cuando creo que eres tú el que más la necesitas. Yo, al menos, me desahogo.

ABRAHAM. No te lamentes más.

JEHOVA. Dame un fósforo.

ABRAHAM. ¿Para qué?

JEHOVA. Voy a fumar.

ABRAHAM enciende un fósforo. JEHOVA toma un cigarro. ABRAHAM le alcanza el fósforo. JEHOVA enciende el cigarro y antes de apagar el fósforo se lo acerca a la cara de ABRAHAM.

ABRAHAM. (*Retrocede espantado.*) ¡Estás loco!

JEHOVA. Sólo quería que supieras lo que siento en la cara. (*Se desploma.*)

ABRAHAM. ¡Ya basta! De nosotros se espera otra cosa. Trata de recuperarte. Recuerda que nos están esperando.

JEHOVA. Tengo miedo. Una mañana, al abrir los ojos...

ABRAHAM. Duerme.

JEHOVA. Los héroes no tienen miedo, es lógico. Los héroes duermen, ahora duermen y mañana vuelven a ser héroes.

ABRAHAM. La esposa del médico peleó en el frente, estando embarazada. Tenía ocho meses.

JEHOVA. (*Dormitando.*) Los héroes en el frente. La guerra tiene más de ocho meses. La guerra embarazada... ocho meses... tenía... y ahora tiene... una guerra.

ABRAHAM. Siento hambre. Yo volveré con ellos; mi cama quedará vacía. Y él se quedará solo.

Se escucha un coro de niños cantando. Las voces dejan un eco distante, mientras se alejan. ABRAHAM va destapando los maniquíes que ostentan quemaduras y desgarraduras.

CUADRO II

¿QUIENES SON LOS CULPABLES?

JEHOVA duerme. Todos los cuerpos están descubiertos menos el de ella. ABRAHAM crucificado en su litera.

ABRAHAM. En este momento pienso en ustedes. Y también pienso en los pequeños miserables. Esos que viven sin importarles nada, que es el mayor pecado que podría padecer esta generación. ¿Por qué? Porque los hombres obligados a vivir en este infierno que es la guerra, estos castigados muchas veces sin culpa, estos desgraciados inocentes, esperan de nosotros un acto heroico. ¡No el de llorar con ellos! ¡No el de acompañarlos en su sentimiento! Sino el de que tomemos conciencia de la verdadera culpabilidad. ¿Cuántos son los culpables? ¿Hemos reflexionado? Las nuevas sociedades han creado nuevos individuos que se huelen mutuamente por los rincones, que defecan al mismo tiempo por las ciudades y que durante generaciones aspiran a los mismos placeres... para irnos dejando a nosotros la misma herencia. ¿Y qué será del futuro? Porque la mayoría de ellos vive y disfruta el presente. ¡Y cómo hay héroes sobre sus camas! Mientras aquí están ellos, los condenados a este infierno. ¿Es que alguien abriga la esperanza de ser un elegido? ¿En qué sitio del planeta puede ocultarse la humanidad para que no los alcancen los fuegos destructores? Hoy en día estamos sentados sobre pequeñas brasas que más tarde podrían ser los gigantescos tostaderos humanos. Hornos gigantescos donde dejaremos los culos ardiendo. (*Llanto de un niño.*) ¿Saben lo que está pasando? Un niño llora porque quizás quiera un caramelo. Pero él dirá que es porque le falta una pierna o porque quedó ciego cuando le explotó la bomba al lado. A lo mejor yo no tengo razón,

pero pienso que llora por un caramelo. (*Pausa.*) ¿Qué hago aquí? Pues bien, ahora estoy con los condenados. Ahí la tienen, ella no tiene piernas, pero su hija está intacta. (*Llanto de un niño.*) El niño llora porque quiere un caramelo. El tiene un temperamento sensacionalista. Hablará del desgarramiento de la carne, etc., etc. O todo es muy tremendo o no tiene razón de ser. Yo aprendí que el caramelo y el niño son casi la misma cosa. Eso fue lo que me enseñaron. (*Pausa.*) Ahora estoy condenado junto a mis hermanos. Los demás se están recuperando. Claro que somos más, están en la superficie. La mayoría de nosotros está en la superficie. Yo espero volver pronto con ellos... a la superficie. Aunque los que estamos ahora aquí sabemos que en la superficie no existe mucha seguridad. (*El niño llora.*) ¡Por favor, no se dejen conmover! Ustedes aún no corren peligro. Aunque pudiera ser que tengan que ampliar este local para darle cabida a más heridos. Claro que no sabemos cuándo va a ser eso. Ahora nosotros somos los primeros, tenemos ese derecho... porque debe ser así supongo. (*El niño llora.*) Ese niño que está en la superficie no llorará mucho tiempo. Quizás él tenga razón cuando dice que no llora por caramelos. De todos modos, es un niño que llora a miles de kilómetros de distancia. Siempre puede estar lo suficientemente lejos como para no ser oído por los que sean indiferentes. Claro que mientras el niño llora hay soldados entrenándose para cortarle el vientre a un hombre o para apretar un botón. Esos soldados modernos nos invaden desde todas partes, por el aire, por tierra, por mar. (*Pausa.*) ¡Hay un gran silencio arriba! (*Se acerca a la hamaca donde está el cuerpo de ella.*) ¡Se está muriendo...!

CUADRO III

LA DIVINA MENTIRA

Ascensión hacia el infinito. El cuerpo de ella yace en el suelo. Los maniquíes han sido sentados de manera respetuosa. ABRAHAM está arrodillado junto a ella y JEHOVA de pie canta.

JEHOVA. (*Canta como en una misa.*)
No trates de escapar,
no podrás evitar esta luz
que todo lo penetra...

Atmósfera de encantamiento.

ABRAHAM. (*Rezando.*) No trates de eludir esta luz que todo lo penetra...

JEHOVA. (*Cantando.*) Mírala sin temor, que te vivificará...

ABRAHAM. (*Rezando.*) Mírala sin temor, que te vivificará.

JEHOVA. (*Hablado.*) ¡Oh, consorcio celeste que os sentáis a la mesa del cordero! Si este mortal merece vuestra gracia, permitidle beber en la fuente de vuestra sabiduría...

Entre los dos sujetan el cuerpo de ella y lo inclinan para que beba.

ABRAHAM. La más luminosa de aquellas almas, la de San Pedro, se acerca.

JEHOVA. Santo varón, a quien Jesús dejó las llaves, te ruego que interrogues a mi compañero sobre los puntos más graves de la fe.

ABRAHAM. ¿Por qué?

JEHOVA. Es necesario.

ABRAHAM. No podré contestar.

Efectos de luces y atmósfera como si estuvieran en presencia de San Pedro.

ABRAHAM. ¿Qué podría decirle, santo varón? Os fijáis que la llevo a ella a su recinto. Sólo pido ayuda para llevar este muerto a la gloria. (*Pausa. Espera respuesta.*) ¿El santo varón se ha quedado mudo? Y sin embargo, sigue siendo un punto resplandeciente como ninguna de las luces vistas hasta ahora. (*Habla como si le costara trabajo encontrar placer en decir ese texto.*) La mente humana no parece concebir tal grado de luminosidad.

JEHOVA. (*Exagerando.*) ¡Luz intelectual, llena de amor por nosotros! ¡Júbilo que trasciende el Universo! ¡Dulzura infinita!

ABRAHAM. (*Cantado. Siguiendo el juego.*) ¿Y dónde habéis dejado el niño?

JEHOVA. (*Cantado.*)
El niño está intacto,
juega junto a un río,
río maravilloso
con sus orillas cuajadas
de flores...

ABRAHAM. (*Hablado.*) ¡Oh, maravilla, en vez de ser agua es un río de luz! De su cauce salen centellas que se posan sobre el niño y luego embriagadas, vuelven a sumergirse en la corriente. (*Grita.*) ¡No dejen al niño solo!

JEHOVA. Elévate, asciende. Esta mujer es una rosa, más grande que todos los montes conocidos, magnífica, inmensa. Sobre ella ha caído la gracia divina...

ABRAHAM. ¡Por eso no tiene piernas!

JEHOVA. Su fragancia deliciosa es un himno de alabanza al creador...

Explosión lejana.

ABRAHAM. ¡Mierda!

JEHOVA. Ella tiene la belleza infinita de María. ¡Arrodíllense!

ABRAHAM. (*Con cierta letanía.*) ¡Arrodíllense, perros! ¡Inclínense, perros! ¡Humíllense, perros!

JEHOVA. Fíjate cómo se eleva por la gracia infinita.

ABRAHAM. (*A ella.*) ¡Oh, tú... virgen y madre, sin piernas...!

Un ligero temblor en los maniquíes.

JEHOVA. (*Enajenado.*) Mira a este ser que ha llegado hasta aquí subiendo, una por una, las gradas que desde el mundo la apartaban de ti... (*ABRAHAM no quiere continuar con el juego y JEHOVA lo obliga a permanecer de rodillas.*) Ruega para que le sea permitido ver con sus ojos que...

ABRAHAM. Que la justicia divina... es imposible, que tal belleza no existe... ¡No existe!

Nueva explosión.

ABRAHAM. Que no veo la luz perfecta... ni el Poder Infinito... ni el amor, ni el bien... ni la Belleza Eterna.

JEHOVA. (*Dejando el juego.*) Ya ni tengo palabras que puedan alcanzar a describir las celestiales llamas de este infierno.

ABRAHAM. Sí, hagamos un alto. ¡Hagamos un alto en el camino, para confesar que le falta fuerza a nuestra fantasía... que la fantasía ha sido usada a veces por el hombre para crear centros especiales...!

JEHOVA. ¡Centros luminosos!

ABRAHAM. ...Para el estudio de los métodos de conducción de la guerra bacteriológica. Entre sus propósitos tratan de variar virus de peligrosas enfermedades, para que puedan ser transmitidas de una persona a otra, por el aire...

LOS DOS A CORO. (*Cantado.*)

Transmitirán enfermedades
de todo tipo como la
fiebre amarilla,
variedades de encefalitis,
dengue, SIDA...
¡Gloria a los pequeños insectos!

Se abrazan al cuerpo de ella.

CUADRO IV

LOS HEROES

Los maniquíes yacen boca abajo. La ventana está cerrada. Un resplandor rojo invade la escena. JEHOVA se arrastra solo por la habitación. Pasa por debajo de las camas.

JEHOVA. ¡Todavía no soy glorioso! Nos están quemando vivos, pero voy hacia ellos. Llegaré, tarde o temprano llegaré. (*Se detiene.*) ¿Por qué trato de luchar si desde el principio sé que el enemigo es más poderoso? (*Se arrastra.*) La guerra es absurda. La guerra es despiadada. La guerra viene a las camas y nos hace perder el sueño... nos destruye. Pero yo sigo avanzando porque tiene que tener un final. ¡En la vida, verticales! En la muerte, horizontales. El hombre lucha, lucha por el amor, por los ideales, por la religión, por su territorio, por comer, lucha, lucha, lucha... esto es lo que hace inmortal su condición. Pero el hombre es mortal. El instinto siempre va más allá. El hombre, desde que nace, sabe que está condenado. Sabe de su muerte, la imagina de todas las formas posibles. Esto lo acompaña toda su vida hasta que llegue el momento. ¡Pero yo no imaginé mi muerte así! No tenía imaginación. Sin embargo, en el mundo hay mucha más imaginación para matar que para vivir. (*Está jadeando. El cansancio físico lo paraliza. Se siente entumecido, pero continúa arrastrándose.*) Mis hermanos no han llorado ni un solo momento. Pero sí que ellos tampoco quieren esta muerte. (*Grita.*) ¿Alguien me oye? ¡No queremos esta muerte! Hagamos un alto para descansar. (*Se detiene.*) Que las mujeres vuelvan a ser madres, para que los hombres tengan tiempo de ser padres y los niños, niños. ¿Todavía no se han dado cuenta? ¿Qué esperan? ¿A dónde van con todo esto? ¡Pero no somos nosotros, no somos nosotros! Los hombres tienen que ser héroes para defender su esencia. (*Se dirige a los maniquíes.*) ¡Que nadie llore! El enemigo no llora. El llanto es debilidad. El día que llegue la guerra eterna los niños no jugarán más. La bomba atómica lanzada por los norteamericanos, por orden del presidente Truman, horrorizó a la humanidad. ¡También los signos del zodíaco y el horóscopo chino están regidos por animales! ¿Es que pueden los animales que no tienen humanidad regir nuestros destinos? ¿Es que permitiremos presidentes animales, gobernadores animales? ¡A los corrales! ¡A las jaulas! ¿Pueden los animales impedir que este planeta vaya a su propia destrucción? (*Aúlla de dolor.*) El cuchillo que se hunde en el estómago produce un placer frío. Es como la penetración sexual. Una hacia la vida y otra hacia la muerte. Pero nos jactamos de esa condición superior que tiene el hombre, que es la de pensar. Pensemos. ¡Jactémonos de saber pensar! Todos juntos.

Cambio de atmósfera. ABRAHAM se incorpora desde un plano superior. Se establece un juego entre los dos de representar lo que el otro dice.

JEHOVA. En 1941, Albert Einstein firmó el documento oficial, por el cual se pedía al gobierno la fabricación de la bomba atómica. La suerte atómica fue echada. Primero servirá para la guerra, para la muerte... Algún día servirá para encontrar la paz. Roosevelt destinó 6000 dólares para los primeros fondos.

ABRAHAM. Galileo Galilei ante la Inquisición.

JEHOVA. Roosevelt dijo: "¡Es necesario actuar, 6000 dólares es poco!".

ABRAHAM. "¡Es poco, es poco!".

JEHOVA. ¿Y cómo llamaron los nazis al venerable artefacto?

ABRAHAM. "Es un arma prodigio".

JEHOVA. ¿Y Galileo Galilei?

ABRAHAM. "Desgraciada es la tierra que necesita héroes".

JEHOVA. Y Robert Oppenheimer cumplía 41 años...

ABRAHAM. (*Canta.*)

Happy birthday to you.
Happy birthday to you.
Happy birthay "mister átomo",
happy birthay to you.
¡Viva el padre de la bomba atómica!

JEHOVA. El primero de junio el secretario de Guerra del presidente Truman recomendó a su presidente el lanzamiento de la bomba atómica sobre el Japón, lo más pronto posible y sin advertir al país enemigo la naturaleza de la nueva arma.

ABRAHAM. "Es necesario hacer una explosión de prueba". (*Lee.*) Hoy 16 de julio se realizó la explosión. El bebé nació felizmente. ¡Soy padre! ¡Soy padre!...

JEHOVA. ¿Por qué nos acecha? ¿Por qué controla nuestros destinos?

ABRAHAM. ¿Por qué durante 16 años la Marina de Guerra de Estados Unidos guardó silencio sobre el accidente del submarino nuclear?

JEHOVA. A calmar el hombre terrenal. (*Canta.*)

Las pobres colonias,
civilizaciones dormidas
que están esperando la luz,
no verán ni un poco de desarrollo,
seguirán dormidas.
(*Hablado.*) ¿Qué hacías lejos de la verdadera necesidad?

ABRAHAM. Estaba haciendo la "verdadera necesidad", fui al baño.

JEHOVA. ¿Cuándo piensas regresar al frente?

ABRAHAM. Te veo en medio del calvario. (*Pausa.*) Hoy me quitarán el vendaje, pronto vendrá el médico. El está orgulloso de su lucha contra la muerte.

JEHOVA. ¿Y tú estás orgulloso?

ABRAHAM. Mi lucha es más grande, pero más difícil. El médico trata de salvarnos uno por uno, yo a todos al mismo tiempo.

JEHOVA. El médico cura y tú lo abasteces de carne.

ABRAHAM. ¡Yo no provoqué la guerra!

JEHOVA. Pero participas, la aumentas.

ABRAHAM. ¡Me defiendo! ¿Has visto una aldea incendiada? ¿Has visto cómo han sido masacreados todos sus habitantes? He visto ancianas corriendo entre las bombas para rescatar a sus hijos. He visto a muchas arrastrándolos, por no tener fuerzas para cargarlos.

JEHOVA. Pero yo vine al mundo a vivir, no a precipitar mi muerte.

ABRAHAM. La esposa de un médico peleaba en el frente estando embarazada. ¡Tenía ocho meses! Ese sacrificio te ha permitido curarte y volver.

JEHOVA. (*Acorralado.*) ¡Yo no quiero salir de aquí! Tengo miedo. ¡Me arde el rostro! No quiero morir quemado.

ABRAHAM. Porque eres un cobarde.

JEHOVA. Tú te has lamentado conmigo.

ABRAHAM. Pero también he visto niños quemados. Cadáveres a montones sobre los campos. Fotos, fotos a montones. Amarrados en palos bajo el sol. Sangre brotando de las heridas frescas. ¿Qué culpa tengo de tener que dividir mi vida entre pelear y trabajar?

JEHOVA. Los niños que se salven, quedarán marcados. (*Canta como si fuera una canción de cuna.*)

Cuántos años
viviré,
que soy pequeño
y no lo sé.

ABRAHAM. Los niños no son culpables.

JEHOVA. Sin cabecita, sin barriguita, sin pelito, sin paticas, sin manitos... sin, sin, sin, sin...

ABRAHAM. Todos los vimos entrar en la hoguera que habían encendido. Le dijeron: ¡Maldito rojo, entra en las brasas! (*Pausa.*) Y todos lo vimos, serenamente, sin ningún miedo... entrar en las llamas con la sonrisa en los labios.

CUADRO V

APOCALIPSIS

JEHOVA sentado con su peluca, en un plano superior, aúlla con un libro en la mano.

JEHOVA. ¿Quién es digno de abrir el libro y de desatar sus sellos?

ABRAHAM está sentado entre un grupo de maniquíes. Silencio.

JEHOVA. ¿Quién carajo es digno de abrir el libro y de desatar sus sellos?

Silencio.

JEHOVA. ¿Quién es digno de abrir el libro... (*Lo lanza hacia el público.*)

ABRAHAM. ¡Has ganado! Soy tu prisionero. elige mi destino y así habrás satisfecho esa necesidad que tienen los hombres de igualarse a Dios.

JEHOVA. Quiero ser yo mismo. No quiero igualarme a Dios.

ABRAHAM. ¡Yo mismo! Tan grande como Dios...

JEHOVA. Está prohibido hablar de política en este lugar. Lo prohibo desde este instante.

ABRAHAM. Hablé de Dios.

JEHOVA. Dios es política. Todo es política, no debes olvidarlo. La política es infinita, como los hombres.

ABRAHAM. ¿Hasta cuándo seré tu prisionero?

JEHOVA. (*Dando vueltas.*) La Policía ataca una manifestación, la Policía disuelve una manifestación a tiros, con gases...

ABRAHAM. ¿Quién es más indefenso? ¿El prisionero o el guardián?

JEHOVA. Soy yo el que hace las preguntas. ¡Vuélvete!

ABRAHAM se vuelve contra la pared.

JEHOVA. Así me gusta, el culo es menos peligroso.

ABRAHAM. ¿Sabes cuántos soldados como tú están matando por el mundo? ¿No te sientes solo, verdad?

JEHOVA. También hemos aprendido a entrenar perros.

ABRAHAM. Entonces cada vez que haya una Sodoma tratarán de vencerla los hijos de puta.

JEHOVA. ¡Estamos desesperados! También hemos inventado gérmenes, la guerra química...

ABRAHAM. ¿Están orgullosos?

JEHOVA. (*Dando tumbos.*) ¡Soy inocente, cumplo órdenes!

ABRAHAM. ¿Dónde está la gloria que me llevaré? Allá fuera hay un ejército de mutilados. Se están agrupando para reclamar sus derechos, entonces todo aquel que conserve su cuerpo en perfecto estado, será declarado anormal. Alguien ha transformado el concepto de belleza y los mutilados tienen necesidad de vivir.

JEHOVA. (*Atemorizado.*) ¿Qué es ese ruido?

ABRAHAM. No sé.

JEHOVA. ¿Un aleteo que se acerca?

ABRAHAM. Será la Muerte.

JEHOVA. Son alas. Baten alas.

ABRAHAM. ¡Viene por ti!

JEHOVA. ¡Vienen volando!

ABRAHAM. Es tu conciencia. ¿A qué viene llorar tus remordimientos, si es más noble negarse a ser un instrumento de destrucción?

JEHOVA. Es inútil. Ya están aquí.

La escena se llena de palomas.

JEHOVA. (*Grita.*) ¡Socorro!

ABRAHAM. Todo el mundo quiere la paz. Pero cuesta cara, un precio muy alto.

JEHOVA levanta una paloma y con sus propias manos la mata.

JEHOVA. (*Lanzando la paloma al suelo después, aúlla como al principio de la escena.*) Todo lo que tienes en este lugar, sácalo, porque lo vamos a destruir. El clamor de este lugar ha llegado hasta tal punto que Jehová me ha enviado a destruirlo.

ABRAHAM. (*Corre hablando con una bocina en las manos, como si fuera un narrador deportivo.*) Toda criatura que está en el cielo y en la tierra y debajo de la tierra y en el mar, están gritando: Bendición, Honra y Gloria.

JEHOVA. (*Golpeando a los maniquíes.*) ¡Levántate, toma tu mujer y tus dos hijas que se hallan aquí, para que no perezcas en el castigo de la ciudad!

ABRAHAM. (*Lanza objetos al aire y echa polvo para contribuir a una atmósfera de aturdimiento.*) Y el cordero abrió uno de los sellos y uno de los cuatro animales me decía con voz de trueno: "Ven y ve". Y miré, y vi un maricón montado en un caballo blanco, tenía un arco y le fue dada una corona y salió victorioso y dispuesto a vencer...

JEHOVA. (*A los maniquíes.*) Escapa. ¡Escapa por tu vida y no mires atrás, ni pares en toda esta llanura, no sea que perezcas!

ABRAHAM. (*Respondiendo a JEHOVA por el maniquí.*) Yo te lo ruego, señor mío. Comprende que no soy el cobarde más grande de la humanidad. ¡No me iré!

JEHOVA. Date prisa. Escapa. Nada podré hacerte cuando hayas llegado al monte.

ABRAHAM. (*Continúa con su tono de narrador deportivo.*) Y se abrió el segundo sello y salió otro caballo bermejo y al que estaba sentado sobre él fue dado el poder de quitar la paz de la tierra y que se maten unos a otros y le dieron una espada.

JEHOVA golpea con una espada a los maniquíes.

ABRAHAM. Al abrir el cuarto sello, la Muerte estaba sentada sobre un caballo amarillo y el infierno la seguía y tuvo potestad para matar con su espada en la cuarta parte del planeta, con hambre, con mortandad, con las bestias de la tierra y con armas químicas.

JEHOVA. (*Se arrodilla.*) ¡Pero hasta cuándo, señor santo y verdadero...! ¿Hasta cuándo nos juzgas y vengas nuestra sangre de los que moran en la tierra?

ABRAHAM. ¡Y al abrir el sexto sello...!

Relámpagos y truenos.

JEHOVA. (*Revolcándose por el suelo entre los maniquíes.*) No mires atrás, no mires atrás. El sol sale ya sobre la tierra. Escápate y no mires atrás antes de que llueva azufre y fuego sobre Sodoma.

ABRAHAM. ¡Y se abrió el sexto sello y hubo un gran terremoto...!

JEHOVA. Destruiré la ciudad, coño, y toda la obra de la creación...

ABRAHAM levanta un cuadro con la imagen de la Monna Lisa. Hace una misa parodiada y termina echándole sangre de un cáliz al rostro de la misma. Después con un cuchillo desgarra la imagen. Al terminar se asusta con lo que ha hecho.

ABRAHAM. ¿A dónde escapar? ¡Misericordia! ¿Dónde vivirá mi alma? Si matan a mis hermanos... ¿Con quién vamos a vivir entonces...?

JEHOVA. Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de su marido, y vio que el humo salía de la tierra como el de un horno, y medio ciega por el resplandor vio un cuerpo volar sin su cabeza...

ABRAHAM. ¡Escóndame de la cara de aquel que está sentado sobre el trono!

JEHOVA. (*Se sienta frente al público. Todo se oscurece. Luz sobre él.*) El guardia frente a mí se esfumaba en el aire. Su fusil chocó con una pared y cayó al suelo. La cabeza del operario "Manzanillo" chocó con la puerta de un patrullero parqueado a dos cuadras. El cuerpo no apareció más. Frente a la proa del barco, un estibador nadaba desesperado entre las llamas que cubrían el agua. Su pelo se incendió, gritó y ya no se le vio más. Francisco González se había desintegrado. El muelle estaba lleno de pedazos de carne y madera. "La Coubre" volvió a sacudirse con otra explosión. El cuerpo decapitado de Juanito Rigores cayó hacia atrás. La viuda de Francisco González venía todos los días al muelle a gritar: ¡"Rescátenlo, rescátenlo"! Pero Francisco González se había desintegrado. Yo no había sentido nada. Ni supo que Fonfrías, el oficinista, había sido lanzado contra una pared y que se había incrustado allí y que su cerebro se había hundido. No lo supe porque me desperté siete días después. (*Pausa.*) Cuando salí del hospital comencé a dormir menos y menos. Cada noche menos. Me empezaron las crisis. Hasta que estuve dos años completos sin dormir. Es que... el barco me estalló a los mismos pies y la explosión me lanzó a 100 metros. Di con la cabeza. Todavía me queda un sonido a chicharras en los oídos. Un sonido a hierro que cruje, que se parte, un sonido agudo que no se me quita, como si "La Coubre" estuviera en mi cerebro y el reloj todavía marcara las tres y ocho.

CUADRO VI

LA REBELION

Los maniquíes en desorden. El lugar parece un depósito de cadáveres. Se ha ido desintegrando poco a poco. Parece también un refugio destruido por una bomba. JEHOVA está ciego y una venda ensangrentada cubre sus ojos. Parece haber perdido la razón. Sonríe estúpidamente. ABRAHAM, a su lado, fuma y lee en voz alta un papel estrujado. La luz proviene de unas chismosas.

ABRAHAM. Es una carta de 1962.

JEHOVA. Sí.

ABRAHAM. ¿No has recibido otra?

JEHOVA no responde. Sonríe estúpidamente. ABRAHAM lo mira un instante. Luego vuelve al papel.

ABRAHAM. "Querido... ya es muy tarde en la noche. A estas horas las puertas están totalmente cerradas. Mientras te escribo, las botas de las patrullas golpean en la calle. También pasan de vez en cuando los jeeps con sus ronquidos. ¡Cuántos años hace que no puedo dormir tranquila! ¿No te das cuenta, mi amor, que es mucho tiempo sin ti? El año pasado recibí una carta tuya, muy arrugada, con las letras apagadas. Solita, lloré al leer tu carta. Me asombré de ser tan fuerte. ¿Verdad que nuestra vida juntos duró muy poco? Parece mentira que a los tres días hayas tenido que irte; me parece que nunca te he visto de verdad, sólo en sueños".

JEHOVA. ¿Dice "sólo en sueños"?

ABRAHAM. Sí.

JEHOVA. Sigue.

ABRAHAM. "Cuando te fuiste nuestro amor había tenido su fruto, pero las torturas me hicieron abortar. ¡Es duro para mí! Un hijo tuyo hubiera aliviado mi soledad... y la espera hubiera parecido más corta. Me tranquiliza saber que otras sufren más. Por los alrededores hay patrullas que han comido carne humana. Les arrancan a los prisioneros el hígado y se lo comen; según la superstición, es para obtener valor. Cuando violan a una mujer, la atan a un palo en forma de cruz y a eso lo llaman el suplicio de la Santa María'. Hace poco en una operación de rastrillaje, una mujer cayó presa. Los soldados comenzaron a violentase con ella. Ella les recordó a sus madres y sus hermanas y les preguntó si les gustaría ver que a ellas les hacían lo mismo. Les dijo que era casada y que tenía hijos. Un soldado le preguntó: ¿Cuántos niños tenía? Ella le dijo que dos. Entonces el soldado le dijo: ¿Nada más que dos? ¡Con una madre

de dos hijos uno puede complacerse bastante! La arrastraron, ella se aferró a una columna gritando. La desnudaron y así la llevaron al cuartel del subsector. Le hicieron el 'suplicio de la Santa María'. Luego le rajaron el vientre, le sacaron el hígado y lo cocinaron. El marido, al fin, pudo vengar lo que le hicieron a su esposa. Tu hermanita ya se casó. No tiene hijos todavía. Está viviendo con tu mamá. Aquí todos pertenecemos a las organizaciones. Solamente te deseo, mi vida, que tengas salud".

JEHOVA. Espero que yo algún día pueda regresar.

ABRAHAM. (*Dobla el papel.*) ¡Guárdalo!

JEHOVA. Ya no me arde la cara. (*Guarda el papel.*)

ABRAHAM. Es bueno que te hayas aliviado.

JEHOVA. Siento un gran vacío en los ojos. Un frío... ¡Es horrible! ¿Sabes que aparte de la gelatina que se pega en la piel, hay bombas que esparcen agujas?

ABRAHAM. Hormigas contra hormigas. La hormiga blanca toma ciertas medidas contra la hormiga roja.

JEHOVA. Después de todo no se trata de hormigas, sino de hombres. (*Pausa.*) Dicen que somos uno de los pueblos más hermosos del mundo.

ABRAHAM. Pienso en los niños.

JEHOVA. ¿Y si la guerra se extendiera a otros pueblos del mundo?

ABRAHAM. ¿A otros pueblos hermosos físicamente?

JEHOVA. Aunque la guerra esté en un país lejano, los otros países deberían también tener miedo.

ABRAHAM. Deberían tenerlo o si no, peor para ellos.

JEHOVA. ¿Amarías a una mujer con un brazo amputado?

ABRAHAM. ¿Y por qué no? A lo mejor ella me amaría a mí con una pierna amputada.

Los dos ríen. Quejidos.

ABRAHAM. Sienten dolor.

JEHOVA No podré soportarlos.

ABRAHAM. Es el siglo XX.

JEHOVA. Menos mal que no puedo ver a mi alrededor.

Un maniquí comienza a arder.

JEHOVA. ¿Qué pasa?

ABRAHAM. Fuego. Se ha dado candela para protestar. Quiere detenerlos.

JEHOVA. ¿Detener qué?

ABRAHAM. La carrera armamentista.

JEHOVA. ¿Y las palomas?

ABRAHAM. Están muertas.

JEHOVA. Huelo la carne quemada.

ABRAHAM. Hay quien piensa que es un sacrificio inútil. Su cuerpo cruje, pero él no grita, las llamas consumen sus huesos, pero él no grita.

JEHOVA. ¡El quiere detenerlos!

ABRAHAM. Pero ellos están locos. No importa. No tendrán lugar para esconderse en este planeta. Cuando llegue el Apocalipsis no van a tener lugar en sus cuevas.

JEHOVA. ¿Todavía arde?

ABRAHAM. Sí, arde y dice oraciones.

JEHOVA. ¿Cómo es posible que tengamos que recurrir a esto?

ABRAHAM. Los hombres se inmolan como Cristo, en la tierra donde no existen los cristos.

JEHOVA. ¡No puedo más!

ABRAHAM. ¡Eso no! Hemos llegado al límite, pero no pediremos clemencia.

JEHOVA extiende una mano hacia el público y abre desmesuradamente la boca. Hay una espera angustiosa.

JEHOVA. Primero los leones abrieron sus bocas para que los cristianos metieran sus cabezas; después los crematorios abrieron sus puertas para que los judíos metieran sus cuerpos... y ahora quieren convertir este planeta en una gigantesca hoguera para que las flores ya no existan más.

ABRAHAM. (*Lo ayuda a levantarse.*) Sígueme.

JEHOVA. Ya no quiero salir de aquí.

ABRAHAM. Ven despacio. Te llevaré a un lugar seguro. Mañana me voy, a mí me esperan. Tú estarás en un lugar seguro. Yo volveré a buscarte.

JEHOVA. ¿A dónde vamos? ¿A ser héroes?

ABRAHAM. Sí, todas las veces que sea necesario.

JEHOVA. Soy un ciego, para mí el mundo ha muerto. No lo volveré a ver.

ABRAHAM. Pero lo verán otros.

JEHOVA. (*Caminando con él.*) Sí, tienes razón.

ABRAHAM. Además, la Biblia se equivoca. Estoy seguro de que en Sodoma había más justos que impíos. (*Llevándoselo.*)

JEHOVA. No debemos abandonar nunca a Sodoma. ¡No hay que dejarla sola! ¡Nunca dejarla sola!

Ambos se van.

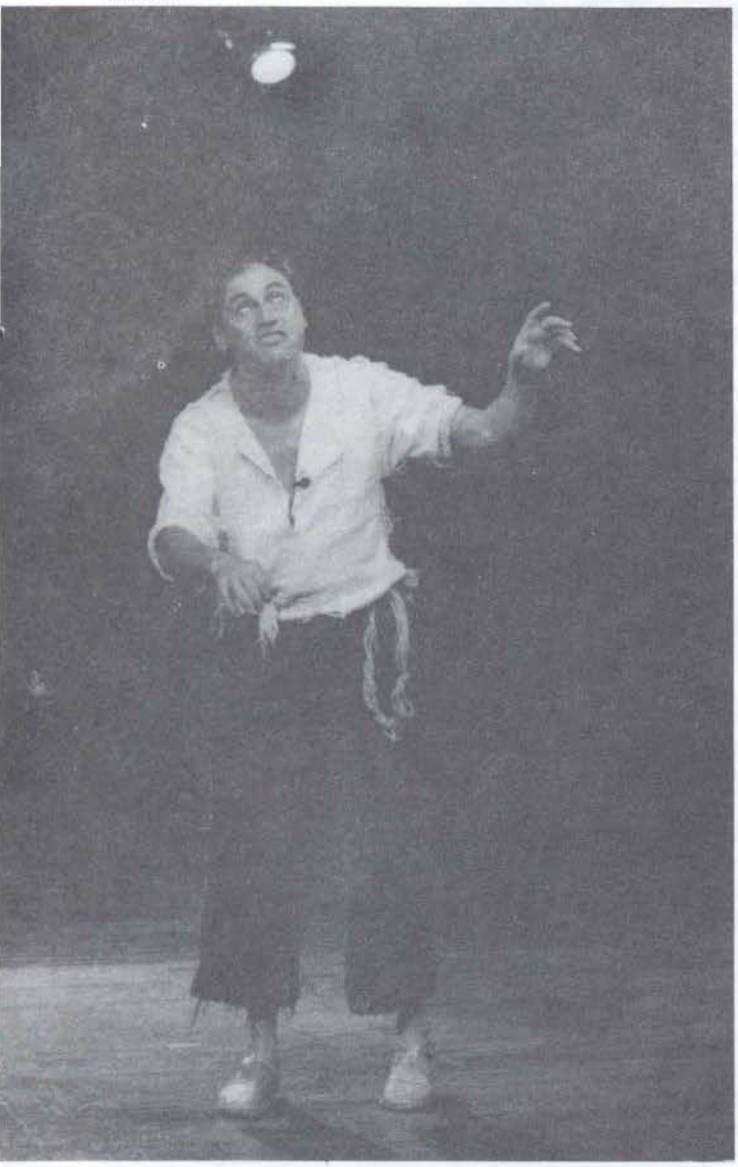
LAZARILLO HABANERO

Mercedes Santos Moray

Sueño para muchos, nostalgia para otros, pan para matar el hambre, el clásico mendrugo con los laureles de la fuente de la juventud y el océano inmenso cuajado de leyendas y de mitos, La Habana fue, en los lejanos tiempos coloniales, de cuando las flotas y los situados reales, la capital insular, allende los mares, de un imperio español donde se decía que jamás se ponía el sol. Eramos, en la brújula de aquel mundo barroco, el eterno poniente de la esperanza.

¡Cuántos lázaros y buscones desearon carenar en nuestras playas! Unos vinieron en tiempos de grumetes o de improvisados soldados sobre las naos hispanas, con o sin el señor don Cristóbal al acto de nombrar las cosas, es decir, del descubrimiento que, en verdad, era el encuentro inusitado, y al parecer inevitable, de dos culturas aunque en esta tierra cubana el espectro se abrió para marcar nuestro destino, o vino con nuestro karma, no lo sé, y fuimos desde entonces tierra fértil para que todo confluyera en ella y sirviera de abono a esta rara especie del ser humano.

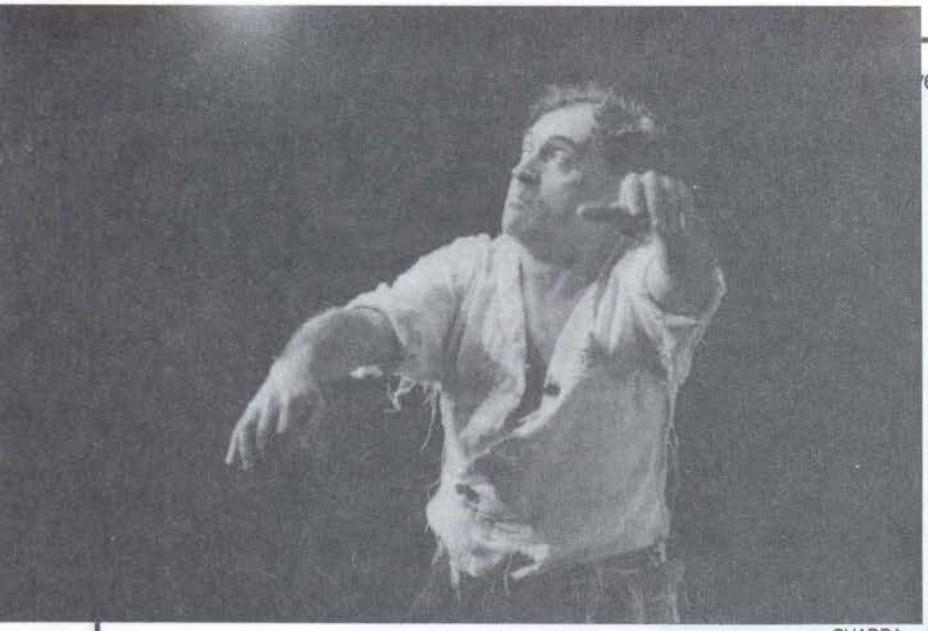
CUADRA



Pero ahora, en el Festival de Teatro de La Habana, Lázaro al fin corrió por nuestras carnes y se hizo sangre de nuestras venas gracias a un actor del grupo uruguayo El Galpón, y en la sala El Sótano, sede del Grupo Rita Montaner, donde se presentaron, además, otros unipersonales no tan felices, como el que nos entregó Héctor Guido bajo la dirección de César Campodónico.

A teatro lleno, el trabajo que le valió al intérprete en su país el Premio Florencio Sánchez 1995, al mejor actor, merecería -en este encuentro cubano de las artes escénicas- el lauro más intenso en el aplauso y la comunicación abierta, directa, casi visceral con el público.

Formado en la rigurosa escuela de El Galpón, con el aval de la experiencia y de sus dotes natu-



CUADRA

rales, fue el primer tope que esta crítica tuvo con un intérprete extranjero que obtuviera tal calificativo y aseguro que no es chovinismo, hasta entonces los del terruño eran los de primera fila; mas Héctor Guido evidenció, en la hora que dura esta versión para la escena de **El Lazarillo de Tormes**, que sí estábamos ante un actor con todos sus recursos. La madurez interpretativa, la intensidad de la apropiación del personaje literario y de su contexto universal, por la huella del hambre y de la pobreza, mensaje que rompe toda dimensión espacio-temporal, permitieron a Guido las múltiples transiciones del carácter de su personaje y la asunción, sin rigidez ni falsía, de los diversos y plurales ángulos del quehacer de una vida que es, como todas, la de una perpetua búsqueda, aquí por la vía más elemental, del sustento que mantenga la existencia, porque no es otra que esta elemental, recurrente e insoslayable razón la que nutre la historia y nos llega como demanda raigal de la vida.

Difícil y complejo resultaba traducir una pieza narrativa, un clásico del castellano del siglo XVII, al limitado espacio teatral, y expresarlo con la hondura existencial que se alcanza, por medio de un unipersonal que demuestra las potencialidades del ser humano, como lo es, centro y eje del teatro, para decir la historia y sus conflictos, con el único apoyo de la cámara negra y el sistemático y continuo ejercicio de la imaginación, esa que sirve de asiento a la fantasía de la escena.

La voz y el gesto, en puridad, traducen con coherencia y justa temperancia un argumento que pudiera resultar extenso y reiterativo, pero que aquí se expresa con elocuencia para dar los matices múltiples de las miserias humanas y que el guión de la pieza sabe escoger al colocar en cuatro amos -el Ciego, el Cura, el Escudero Hidalgo y el Arcipreste-, las claves de la endeblez moral y material de una época, en sus tipos, que fueron asientos claves de la interpretación artística y literaria y sustrato de la propia historicidad del hombre y de la mujer como revelación y modo de una cultura.

La avaricia, la doble moral, la sensualidad se integran al diálogo con el amor, la verdad, la justicia y el deseo de vivir de un niño que llega a hombre -Lázaro- en el complejo de una red de calamidades. Héctor Guido es él mismo -Lazarillo- y también sus señores, en el contrapunto del conflicto escénico que entrega las matizaciones de las relaciones interpersonales, sin maniqueísmos ni edulcoraciones.

Transmutarse por medio de la voz, de la entonación, del gesto preciso y nada grandilocuente, ser al tiempo personaje y narrador confeso de sus avatares lo alcanza el actor con los recursos más elementales, desde la altura material y espiritual de su propio cuerpo, sin que el espectador se fatigue, muy por el contrario, logra la difícil integración del público al escenario y nos hace copartícipes de sus calamidades.

Lectura austera que no sustituye a la novela ni tampoco la traiciona, es producto no sólo de eficacia estética, como dice el programa del unipersonal, sino manifestación de una sensibilidad artística que sabe descubrir los nexos invisibles en los que se asienta la experiencia, es decir, lo real y esa áurea de la transcripción estética, de la revelación donde el arte es hacedor por sí mismo de otra realidad, aquí dimensionada y compartida en el terreno plural del teatro.

No temo afirmar que, dentro del conjunto de espectáculos ofrecidos en el pasado festival, fue este Lazarillo que nos llegó del Uruguay, uno de los momentos más sólidos como lenguaje escénico, como trabajo actoral que pudo presenciar el público habanero, donde al fin tuvimos a Lázaro entre nosotros, no con el capote de soldado, ni con el ceño fruncido del conquistador, sino con la mano tendida, en gesto de súplica que revela, asimismo, aquel viejo axioma de que no sólo de pan vive el hombre: también es necesario, junto al mendrugo que tonifica la materia, un poco de amor.

VIDA, PASION Y MUERTE DE MARIA VIVAN

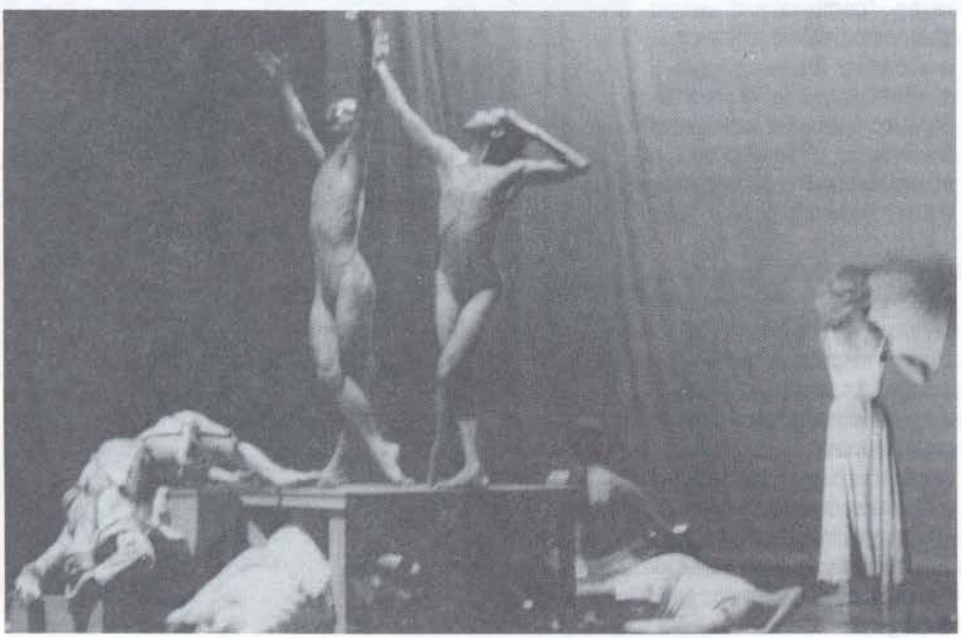
Ismael S. Albelo

Después de casi dos décadas de su muerte, Virgilio Piñera sigue siendo uno de nuestros intelectuales más importantes, no precisamente por concesiones populistas o pseudoetnológicas, sino por lo controvertida, difícil y hasta inasible de su producción literaria, poética y dramatúrgica. Muchas son las lecturas que de su vasta obra pueden realizarse y muchos los moldes en los cuales se le puede colocar: surrealista, absurdo, grotesco, irónico... ¿posmodernista? No resulta tarea fácil llegar a su universo sígnico, ya sea desde sus propios códigos textuales o desde otros presupuestos artístico-estéticos.

Piñera ha sido "interpretado" por la danza cubana en muchas más oportunidades que por sus modos lógicos de representación, proporcionalmente hablando. Aun cuando era contemplado con reserva y cautela dentro de nuestra cultura, los creadores danzarios asumían el riesgo de apoyarse en textos piñerianos. Ahora, cuando están por cumplirse los 85 años de su nacimiento, su vindicada figura es festejada en el medio teatral, mientras la danza -como tradicionalmente ha hecho con él- tuvo en Rosario Cárdenas la suerte de homenajearle con **María Viván**, obra que parte del pequeño poema homónimo escrito treinta años atrás. El estreno tuvo lugar en la sala García Lorca, a comienzos de septiembre, en dos breves funciones a teatro lleno.

En **María Viván**, la Cárdenas no se limitó a narrar la escueta biografía de la "tísica fotogénica", y diseñó una larga historia en la cual hizo desfilar en poco menos de una hora a diversos personajes de la fauna del autor de **Aire frío**: Lady Dadiva, Rosa Cagí, Flora y la Cartomántica bajo los acordes de la *Carmen* de Bizet, *La traviata* de Verdi o *La cleptómana* cantada por Barbarito Diez, todo felizmente enlazado en la banda sonora de Juan Piñera, Adrián Torres y la propia coreógrafa, e iluminada gracias al diseño de Carlos Repilado.

Este resulta el primer gran espectáculo de Danza Combinatoria, caracterizada hasta el momento por obras de pequeño formato, de ahí que el desafío resulte doblemente comprometido y peligroso, a pesar de que la teatralidad no le es ajena en la trayectoria de esta creadora -recordar su **Dédalo**



de finales de los 80-, y en **María**... rescata los valores de la escena llena de objetos, luces y gente, mantiene sus códigos gestuales y dancísticos, su estructura fragmentaria, en fin el vocabulario que le va siendo propio y con éste le construye una amplia fábula a la romántica heroína del poema, basada en otros textos del mismo autor, engarzándolos con su oficio composicional y con el sexo como metarrealidad, elemento vital de la filosofía de Piñera.

En tanto macrocosmos poético, cierta oscuridad argumental recorre la obra; la linealidad temática se resiente en su estructura a partir de la dispersión dramatúrgica en que se sumergen los agitados conflictos y la exposición danzaria parece carecer de coherencia. Pero esto que pudiera ser reprochable en tanto danza, resulta vínculo estrecho con el estilo fragmentario, libre y un tanto incoherente del propio Piñera. La Cárdenas se arriesga a penetrar la atmósfera del autor, a trascender el facilismo anecdótico e inundar la escena con el espíritu de Virgilio, con sus falos fláccidos, sus efebos desnudos y su polisémica fruta bomba.

Hay siempre una recurrencia del verbo "combinatorio" como identificación definitiva del lenguaje expresivo: imágenes como el dúo de María y su sombra, la interpretación andrógenica del poema homónimo o el atrevido final en la cuerda del equívoco sexual recrean de modo especial y agresivo la estética motriz de la Cárdenas.

¿Reflejo del mundo transexuado de fines de este siglo? ¿O de la filosofía de Piñera? ¿O de la psicología de la coreógrafa? Cualesquiera que sean las respuestas, **María Viván** transpira el olor del sexo: los sinsabores y las satisfacciones de la sumisión femenina, los roles trocados, el travestismo multidireccional, la inmersión en la carnosa fruta que domina buena parte de las acciones, los penes multicolores desinflados que son arrastrados por la escena y el final, donde la múltiple María yace sin vida, después de haber transitado por el calvárico mundo, sublimada por dos seráficos personajes andrógenos.

CUADRA

Tratar de sintetizar a Piñera es todo menos sencillo; puede confirmar la máxima de "el que mucho abarca...". Las digresiones dramatúrgicas son peligrosas, sobre todo en la danza, cuando las acciones dispersas resultan fortuitas o sin sentido, aun si se justifican con el estilo del escritor de *La carne de René* o "Papreporenmedeloquecanunca".

Sin embargo, **María Viván**, de Rosario Cárdenas con su Danza Combinatoria, sortea los lógicos escollos para ofrecer un golpeante mensaje a nuestra contemporaneidad, travestida en muchos sentidos.

esbozo de la imagen definitiva que pretendo ser. Sin atreverme aún a elogiar o a distanciarme de esos actores, sin ser capaz todavía de quebrar el círculo mágico que esas siluetas van trazando en mí, intento recomponer este rito, en el que ha ido envolviéndome una misma memoria o nostalgia que, presagiada ante otras obras de la década, aquí parece hallar su cenit y estallar. Quien haya acudido a la lejana Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte para presenciar alguna de las funciones que Nelda Castillo organiza en el olvidado y ahora devuelto a la vida teatro de ese edificio, habrá podido compartir junto a los estudiantes y vecinos que acuden a cada representación si no el placer que revela de vez en vez el teatro, al menos sí la sorprendente incomodidad con la cual distinguimos un espectáculo que se niega a ser catalogado, discutido o afirmado según las normas al uso. Quien haya acudido a presenciar **El ciervo encantado** tendrá el privilegio del asombro; acaso le sea devuelta, como a mí, la perplejidad que hace mucho tiempo creí perdida ante el teatro que se levanta en esta década, en esta Isla.

II

Con **Las ruinas circulares** Nelda Castillo consolidó su prestigio como directora. Estrenado en 1992, después que la también actriz hubiera sorprendido desde el grupo Buendía con **Un elefante ocupa mucho espacio**, el espectáculo desató largas polémicas y acabó convirtiéndose en una de las pocas revelaciones auténticas que hasta ahora, en los 90, podemos enumerar. La mezcla de propósitos, la profundidad de sus enunciados, la dinamitación de fuentes y lecturas que proponía aquel ritual -donde Cervantes, Borges, Lezama, Lydia Cabrera y otros tantos eran apenas las coordenadas descritas en un Diario de Navegación que pretendía redescubrir más que a la Isla, a su tradición en tanto gesto firme- engendraban un resultado teatral en eterno riesgo, un desempeño que por puro milagro parecía resolver su orden en lo que otras manos sólo extenderían a manera de caos. En plena discusión acerca del teatro como ritual, trazó una línea que enjuició los rudimentos de ese propio debate, y enfrentó a la crítica a una pieza que tardaría en ser definida como el teatro total que definitivamente es. El enfrentamiento de culturas era apenas, como el cuento homónimo, un pretexto para desatar las fuerzas de la representación ante el ojo que, para comprender, debía llegar al mismo punto frenético y rotundo del cual partía su centro. Nunca he visto un mejor ejemplo de lo que, en teatro, podría entenderse como alcance de la transculturación. **Las ruinas circulares** resultó importante porque era todo eso y más, porque ofrecía la posibilidad de ser siempre un espectáculo infinito, o mejor, más que un espectáculo, una posibilidad interminable que comenzaba allí donde el conocedor dejaba a un lado su recelo y volvía al instante virgen en el que se ubicaba el espectador menos avisado. Para ambos, cercados por esa desnudez, se levantaban **Las ruinas circulares**. Quienes afirmábamos todo esto confiando en esa inacabable naturaleza, andamos ahora doblemente sorprendidos: **Las ruinas circulares** ha engendrado un espectáculo más.

III

En su prólogo a *Las mejores poesías cubanas*, Cintio Vitier habla de un tiempo metafórico. Dice allí: Hay así en la poesía cubana la coherencia de un destino. Ella nos habla de un hombre que (...) quiere conquistar su espacio y su tiempo. Al cabo lo logra pero entonces descubre que ese espacio y ese tiempo, reducidos a la frustración de lo histórico, pierden el brillo mágico que tenían en el destierro, la nostalgia y las batallas. Aquel brillo, sin embargo, no era falso. Es preciso buscarlo detrás, en otro espacio y otro tiempo ocultos, desconocidos e inagotables.

El tiempo histórico tiene que tornarse un tiempo metafórico. La historia de los hechos tiene que ceder sitio a la historia de la imagen. El hombre entra en su tierra invisible, en el reino de las metamorfosis y las transfiguraciones. Empieza a sentir el cuerpo metafórico de la patria, que secretamente venía formándose desde el principio. Pero sabe que sólo consumará el sentido de su aventura cuando pueda encarnar la palabra en la tierra, lo invisible en lo visible, la poesía en la historia.

Acaso entendiendo cabalmente ese tiempo al que se alude es que puedan comprenderse algunos de los espectáculos que con mayor poderío han intentado, a lo largo de la década, adentrarse en las raíces de nuestra identidad. De la Isla como Insula o Dorado, a la realidad amargada de una tierra bañada en sangre y empeñada en alcanzar la utopía que alguien en ella develó, hablan las obras más contundentes de estos tiempos, y aun las piezas construidas mediante un tejido textual que sobrepasa la mera noción de dramaturgia. Todas sostienen un espejo, una superficie bruñida que refleja no nuestro rostro, sino nuestro ser, nuestra memoria.

Es en ese sentido que estos espectáculos, más allá o no de sus alcances, son importantes, imprescindibles. Al intentar recomponer ese espejo de la nacionalidad, surgen las figuras que protagonizan **El ciervo encantado**:[1] una india, una criolla, un negro. La música los arrastra, la búsqueda de ese

EL CIERVO ENCANTADO
PARA LA INFINITA MEMORIA DE UN RITUAL

Norge Espinosa Mendoza

I

Como una ráfaga, como si destruyera de pronto ante mí un espejo en innúmeros pedazos algún golpe de ciclón, quedan en mi memoria las imágenes que conservaré por largo tiempo de este espectáculo. Las tres figuras que surgieron de las sombras han vuelto a la penumbra del inicio, y mientras los demás espectadores devuelven su desconcierto en el ya gastado acto de aplaudir, yo retorno a mi silencio con la terquedad que pocos montajes me han provocado desde que descubrí en el teatro un

FELIX ANTEQUERA

FELIX ANTEQUERA

ciervo o ánima en el que creen encarnar sus anhelos patrios pone en sus bocas enfebrecidas versos de Piñera, fragmentos de un Diario de Campaña, frases que asaetean el honor: "Nadie puede borrar la historia".

Hijos de ese tiempo metafórico, alegorías, la Musa Paradisíaca, Dolores de Gloria, el Curro Nengón tienen nuestra imagen y semejanza, cantan los ritmos de un pasado que también nos refleja. Pero son apenas siluetas en ese espejo, desdoblamientos de nosotros mismos. Teatro hecho blasfemia para que salte nuestra conciencia de la realidad. El amanecer, el mediodía, la tarde y la noche no son momentos de un poema que aquí se dice estructura: son *tempos* de una misma pieza en la cual se diluye esa utopía que al final ya ni siquiera es mencionada, reducida a un canto, a un desasosiego, a un rasgueo, al manto de la noche misma que cubre esos cuerpos que anima no la sangre, sino la memoria infinita de un ritual.

IV

Quizás pueda decirse que el mayor defecto y la mayor virtud de **El ciervo encantado** pueda ser su cercanía a **Las ruinas circulares**. Virtud en tanto procura la profundidad de una búsqueda que podía parecer cerrada; defecto en tanto que más que amplificar esa búsqueda, la devuelve repetida en un instante más ceñido de la historia. Nelda Castillo, al separarse del Buendía, parece reconsiderar sus hallazgos levantando la caza de este ciervo. Como en sus otras puestas, el cuento de donde parte es apenas ya una suerte de sedimento, de tierra única donde se levanta, sostenida la fábula por el diálogo con otros libros, con otras reliquias del país al cual invoca. Sus actores son jóvenes, recién graduados dos de ellos. Su músico, que ejecuta en vivo, es alguien que por vez primera sube junto a los intérpretes a un escenario. El grupo, en un gesto de evidente anhelo fundacional, lleva el nombre del relato de Borrero que ahora retoma. No es difícil reconocer en ello el cardinal que trazará toda su indagación futura, su apuesta por seguir hurgando en el espejo de la cubanidad. Ha desatado elogios y recelos, ha sido entendida -la puesta- como recomienzo o fin de su obra. **El ciervo encantado** es otro acto de riesgo, otro enfrentamiento desde la incomodidad. Conozco a su directora, y está satisfecha. Yo sigo contemplando la misma imagen, el mismo espejo. No aplaudo, espero, me busco en esos rostros que imagino ver. Algo me hace sospechar que ella entenderá este silencio como mi mayor elogio.

[1] **El ciervo encantado**. Dirección y versión: Nelda Castillo. Actores: Ana Domínguez Rivero, Mariela Brito Hernández y Eduardo Martínez. Música: Ramón M. Díaz. Diseño de vestuario: Isabel M. Arche. Grupo El Ciervo Encantado: Premio Aire Frío de la Asociación Hermanos Saíz.

MAR NUESTRO
APUNTES DE UNA TRAVESIA

E.S.D.*

"No hay otros paraísos que los paraísos perdidos"
Jorge Luis Borges

"Todos miraban las olas antes que al cielo"
V. Blasco Ibáñez

Mare Nostrum

En las múltiples construcciones intelectuales que informan el cauce poderoso de nuestra cultura, la condición insular de nuestro escenario físico deviene casi una invariante. Y es que una isla se constituye tanto de la porción de tierra que se nombra, como del mar que la circunda. Es éste quien la a-isla.

Así, el destino de la Isla no se hace sólo en tierra; las aguas forman parte de sus signos: escalada de la Gran Flota de Indias, Llave del Nuevo Mundo, territorio otrora acosado por corsarios y piratas. Tan sólo en la primera mitad del pasado siglo (1849) se habla de más de tres mil barcos en puerto cubano. "Por el camino azul habían llegado las maravillas de la vida", diría Blasco Ibáñez. También los enemigos. Y los huracanes.

Junto al mar se tienden las principales ciudades, a su orilla se asoman las construcciones galantes, con la brisa marina se enamora, se pasea, o simplemente se descansa.

A su vez los isleños han salido parejeros, vivarachos y emprendedores; entre sus sueños acunan el de remontar algún día la azul planicie -como casi toda la gente de las Islas- y conocer la tierra firme. Tan sólo, quizás, para regresar añadiendo otro tema a la conversación, para alcanzar mayor *status* en la tertulia social, o para descubrir un amor allá, una tierra más feraz, un horizonte más amplio, y vivir entonces con la Isla en el recuerdo. Pues, una vez creados los medios de transporte y establecidas las posibles rutas -terrestres, marítimas o aéreas-, las migraciones son un fenómeno de ajuste normal y necesario, de tan larga historia en la vida social que su existencia pasa por algo cotidiano, sin mayores estridencias, con tendencia, en la actualidad, a un significativo crecimiento.

Según los últimos estudios, los motivos que alientan la movilidad de un territorio a otro se inscriben en las esferas económica y política, pero sobre todo en la incompatibilidad entre diversos modos de pensamiento, y se estima que esta causal aumentará su frecuencia. Como resultado, la heterogeneidad es ahora elemento activo de cualquier sociedad y el tema de la identidad se torna mucho más complejo.

En el caso cubano, el proceso migratorio se tiñe de matices muy particulares a raíz del triunfo revolucionario de 1959 y la salida de un grupo significativo de individuos hacia los Estados Unidos fundamentalmente (también hacia España y Puerto Rico), con motivo de su desacuerdo con respecto a los cambios económicos y políticos que se suceden. Esta oleada migratoria, que también fue alentada desde el exterior; privó al país de un número significativo de profesionales (médicos, docentes, abogados, etc.) y marcó una de las primeras alineaciones de orden político (junto-contra; dentro-fuera).

A partir de aquí, en el imaginario social se erigió una representación de continuo reforzada que identificaba patriotismo, cubanidad y respaldo a la Revolución con la permanencia física en los confines de la Isla, excepción hecha de quienes por encomiendas sociales debían desarrollar su actividad en el exterior.

Esto, unido a la circunstancia de una economía que no permitía, a título personal, la movilidad fuera de las fronteras, y a la conducta hostil y entorpecedora del gobierno norteamericano con respecto a la normalización de las relaciones con Cuba, configuró una especial situación e imagen de los fenómenos migratorios, sobre todo en lo pertinente a su cara exterior.

Dicha imagen está transida -por ejemplo- por una marcada ideologización del fenómeno, por la indistinción entre emigración y exilio, por la tendencia a considerar la franja de emigrantes como algo homogéneo y excluido de la nación, por la evaluación de la decisión de emigrar como un acto irracional. Sin embargo, la pregunta por qué se emigra, orientada a la indagación en la subjetividad del sujeto de la acción, brinda respuestas acerca de los reales modelos con los cuales se ha identificado el individuo a lo largo de su historia personal y puede

hablarnos de cuánto se asimila a nivel individual del conjunto de valores que se instituyen como esenciales en el discurso social.

El sujeto que emigra actúa en función de buscar un medio adecuado donde poder desarrollar sus personales paradigmas; es por esto que el estudio adecuado de los fenómenos y procesos migratorios guarda una información de incalculable valor para una nación vitalmente interesada en la construcción de una sociedad mejor y en la felicidad de sus ciudadanos.

Curiosamente, los sucesos migratorios que se produjeron en el verano de 1994 -durante el período que se abrió tras el derrumbe del campo socialista y que significó la reorganización de nuestra economía en condiciones de recrudecimiento del bloqueo y de extrema precariedad de la vida cotidiana-, aun cuando continuasen siendo valorados por algunos a la vieja usanza, reportaron para muchos otros una mirada distinta, una lectura múltiple y mucho más compleja y, sobre todo, un indicador enjundioso, contundente, acerca de la refractación en la conciencia individual de la historia más reciente, tanto a escala nacional como planetario.

Quizás por resultar aquellos hechos un asunto de especial trascendencia, tanto en el orden social como individual, su recreación a nivel de la producción artística ha sido -hasta la fecha- más bien tímida.

Algunos asomos en el documental, en la plástica y en la narrativa actúan como precedentes de la imagen que recién ahora nos devuelve el teatro en un entramado que, representando en su materialidad lo externo del evento, lo trasciende para intentar una reflexión que se instala en un orden más amplio.

Así **Mar nuestro** -la última producción de Teatro Mío, con dirección de Miriam Lezcano, a partir del texto homónimo de Alberto Pedro Torriente- se mueve entre los extremos de dos ejes axiales que se me antojan perpendiculares entre sí: de una parte se alza aquel que se mueve entre realidad y alteridad: fenómenos concretos-generalización, metáfora; de la otra, se extiende una trama que se moviliza en el plano de la fe; podría también apuntarse del dogma, de la creencia *per se* en algo.

Es una obra que trata -de modo evidente y prioritario- con objetos de la ideología y se arma, entonces, ella misma, a partir de fenómenos de conciencia: la construcción de los destinos con arreglo a determinadas deidades; la entrega a experiencias místicas; la propia vivencia de la fe. Todo ello concomitando con sucesos de ilusión, espejismos, de lo que es y no es al mismo tiempo, del ser y su contrario, en un universo imaginal de tal fragilidad, inverificable en sí mismo, por momentos con la opacidad suficiente como para que cada espectador integre su personal experiencia y filosofía.

La anécdota es deudora de un mundo de referentes culturales muy precisos, inscrito en la mitología católica y en los cultos sincréticos. De una parte, sus protagonistas -curiosamente tres mujeres remedan en lo esencial la leyenda de aquellos tres Juanes ante quienes apareciera la Virgen de la Caridad para conjurar la furia de los elementos que la incredulidad de uno de ellos ha desatado. De la otra, estas mujeres que racialmente evocan la composición de aquella tríada, llevan por nombre Fe, Esperanza y Caridad: las tres virtudes teologales cristianas. En una otra vuelta de tuerca quien aparece ante dichas mujeres, no emergiendo de entre las aguas marinas, sino del recipiente que contiene el agua para beber, es Ochún, ahora identificada, por ella misma, como "santa caribeña".

El discurso dramático cuenta con una estructura circular y recurrente. La situación de desunión y desconfianza, a partir de la real o supuesta falta de fe de uno de los miembros de la tripulación, con que aquel se inicia, funciona como tema para sucesivas variaciones, a la par que los personajes intercambian sus funciones. En consecuencia, hay tres momentos perfectamente definibles en el espectáculo. Dos de éstos actúan como prólogo y epílogo de un segmento central -que transcurre desde la aparición de Ochún hasta su salida de escena-, donde se condensa la carga semántica y dramática del discurso artístico y que guarda, en mi opinión, los elementos más reveladores de esta experiencia, en particular la propia concepción subvertidora del personaje de Ochún, paradójicamente la criatura de mayor terrenalidad y lucidez de este universo ficcional, su irreverente relación dialógica con la jerarquía celestial (que reproduce el tono que asume la relación creyente-orisha), y la construcción del par antagónico Ochún-Yemayá, en lo tocante a su compromiso con los asuntos terrenos.

Aunque el texto ha sido elaborado en la estrategia de alcanzar, a partir de un fenómeno particular reconocible, un nivel de abstracción que permita la poetización de "lo real", sin dejar de tender, de continuo, puente hacia aquel humus social que lo inspira, no logra siempre el adecuado equilibrio entre ambos planos, por lo que en ocasiones algunos parlamentos resultan francamente retóricos, como la reflexión de Ochún sobre la xenofobia o su alegato a favor de la condición femenina; y también hay tesis que alcanzan categoría de *superobjetivo*, que se nos dan elaboradas semánticamente ("El mundo se ha convertido en una balsa atrapada en el Mar de los Sargazos"), y antecedentes escénicos que trae cierta zona de narratividad del discurso (la enunciación de la tor-

menta en alta mar con la consiguiente pérdida de vidas y embarcaciones y los actos de bandolerismo y pillaje), que no consiguen su plena integración al tejido dramático.

El discurso también elude a sempiternas constantes humanas como el binomio Bien y Mal y la búsqueda de la Felicidad, pero creo que acaso la mirada más productiva se establece en el plano de las prerrogativas de la Religión y de la Política con respecto a los destinos humanos.

A nivel ya de la creación espectacular, cuando presencié el estreno, el diseño escenográfico -que tanto define en la espacialidad y la visualidad de la puesta en escena- me pareció asumir un deliberado tono *kitsch* que alcanzaba una dimensión eminentemente paródica. Sin embargo, en las subsiguientes representaciones, con la modificación de algunos elementos de la escenografía original, aquella intencionalidad ha desaparecido. No obstante -y ésta es una reflexión atenida a una sensibilidad muy personal-, creo que la intención de vuelo que manifiesta el texto de Alberto Pedro, su movimiento en ese territorio de la conciencia, en ese ámbito de evocaciones, ilusiones y espejismos, entra en contradicción con la materialidad que la concepción de puesta en escena hace tan evidente. En lo tocante a la concreción visual del espectáculo, mis reservas incluyen el vestuario y la virtualidad de su teatralización.

La puesta tiene como concepto el privilegio del nivel verbal; sin embargo, creo que el texto originario reclamaba y sugería un nivel otro de elaboración escénica que, lejos de entorpecer su recepción, la hubiera potenciado. Con respecto a las actuaciones considero que el trabajo de dirección no consigue aún la plena individualización de los personajes en el caso de las tres tripulantes de la balsa; tanto la enunciación verbal como la gestualidad resultan muy semejantes, en particular en lo tocante a Fe y a Esperanza.

Quiero destacar, en especial, el trabajo actoral de Mayra Mazorra en el papel de Caridad, dueña del personaje ya desde el estreno, con una interpretación plena de matices, que fluye con mesura, naturalidad y gracia propia, y de una presencia verdadera y continua en escena; así como el de Aymée Despaigne en Ochún, con un dominio corporal, un decir claro y preciso -virtud fundamental para vérselas con un personaje de una oralidad tan sentenciosa-, y un desempeño lleno de bien controlada energía.

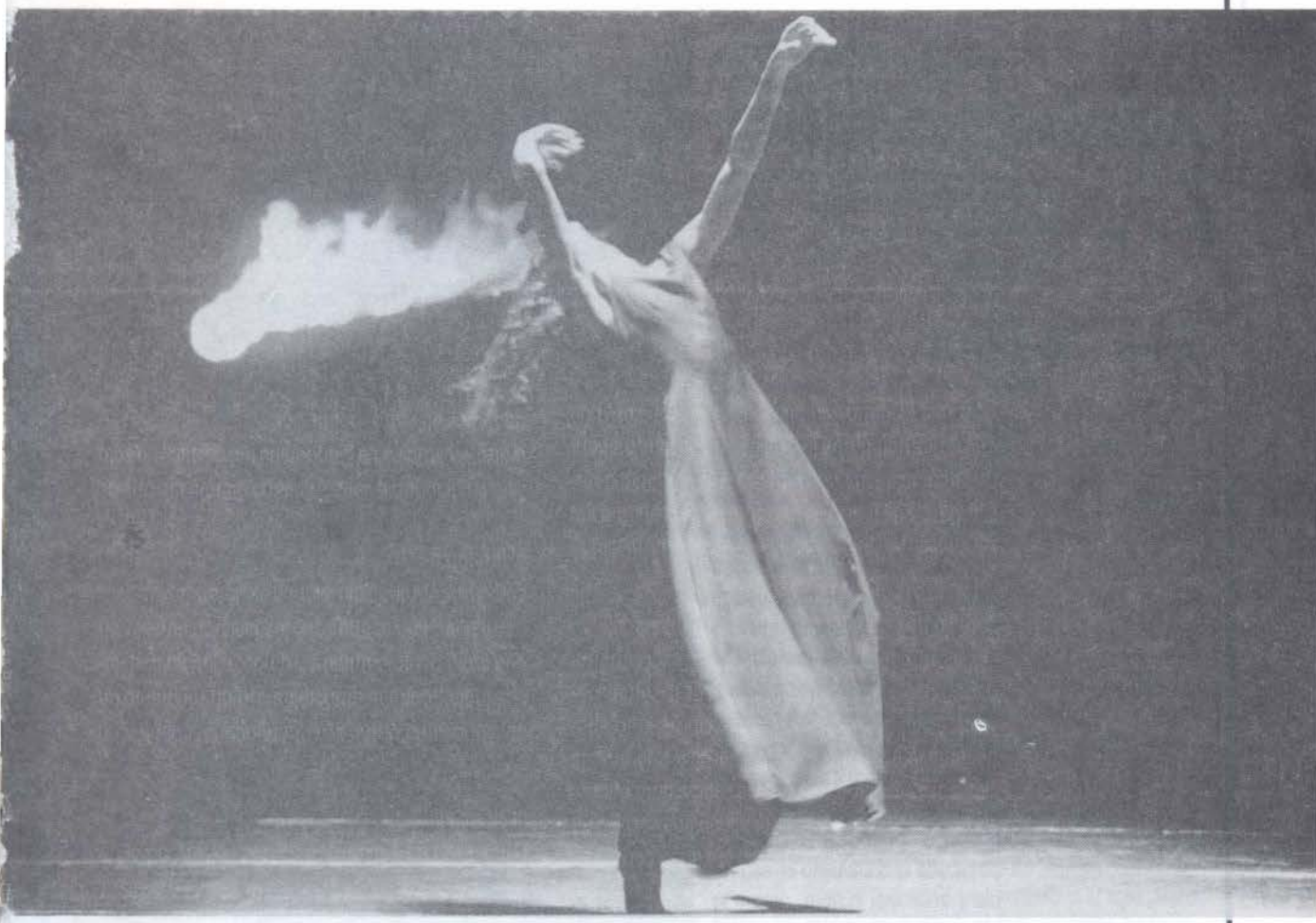
Con relación a Tahimí Alvariño (quien tuvo a su cargo el personaje de Esperanza para el estreno), Nancy González (quien lo asumiera después), y Luisa María Jiménez, estoy consciente del reto que significa -dadas sus frecuentes actuaciones televisivas- esta incursión en el teatro: un medio con otros códigos expresivos, otros límites espaciales, otras exigencias en la enunciación y en el lenguaje gestual, y no me queda más que saludar esta presencia y esperar que **Mar nuestro** les ofrezca el fogueo necesario frente a los espectadores en las sucesivas representaciones.

Por su inscripción en una problemática del tal repercusión, **Mar nuestro** resulta una propuesta altamente vulnerable y un territorio propicio a la polémica y a las recreaciones. Las incita ese tránsito bien sujeto a la cuerda del humor -tal vez la vía más expedita y comprometida con nuestra idiosincrasia para acercarse a un fenómeno de semejante naturaleza y a su contrapunto con la sobrecogedora imagen final que subrayan los compases magníficos de la Lacrimosa, en el *Réquiem* de Mozart; las razones que explican la decisión de emigrar y que, por supuesto, apenas pretenden ilustrar la posible gama de insatisfacciones humanas en la esfera existencial con respecto al macromundo social en que ha tocado vivir y en el cual Esperanza se rebela, como simple ser humano, ante tanto destino histórico; Caridad, ante el racismo latente y manifiesto que la alcanza hasta en el amor; Fe, ante el absoluto innecesario que pretende erigirse en las esferas más íntimas del ser. Y por último, su decursar cíclico, su exposición sin respuestas.

Deudora, en la continuidad del testimonio de una época, de **Manteca**, mientras algo en su textura y en el manejo de los referentes culturales nos remite a las brumas de **Delirio habanero**, **Mar nuestro** no exhibe la densidad y excelencia de la primera, aunque se emparienten en el uso de algunos recursos (la estructura cíclica, la evocación de personajes históricos de variadas zonas del planeta, el uso de la narratividad para llamar la atención sobre la trayectoria pre-escénica). Tampoco creo que su elaboración escénica esté a la altura de otras realizaciones de su directora. Pienso, por ejemplo, en **Desamparados** y en esa imagen poderosa y propia que nos deparó **Manteca**.

Sin embargo, en un instante de la historia humana en que los biólogos constatan que la aparición de nuevas estructuras y dimensiones de la vida se debe, también, a un encadenamiento de hechos singulares y no repetibles; que el Universo es tanto resultado de la necesidad como del azar y, en consecuencia, los físicos alertan sobre lo imprescindible de integrar al pensamiento al principio de incertidumbre, creo que la perspectiva que propone una producción como **Mar nuestro**, con sus dudas confesas, sus múltiples planos de realidad, su frágil materialidad suspendida en el tiempo, legitima y extiende ese espacio social de reflexión y creación de altura que, con particular denuedo, viene dibujando nuestro teatro.

*Esther Suárez Durán.



BRASIL
ESPIRITUALIDAD Y VUELO DANZARIO

Guillermo Márquez

Recién acabó de concluir el VIII Festival Internacional de Teatro de La Habana y aún con el recuerdo fresco de lo acontecido, quiero referirme al espacio que ocupó la danza en el marco de un evento que si bien es eminentemente teatral no puede dejar de lado un movimiento danzario, que a falta de un festival internacional de danza contemporánea en Cuba, no pierde oportunidades para invitar a aquellos experimentos internacionales actuales que en alguna medida nos pueden nutrir, informarnos y, sobre todo, confrontarnos.

Junto a la diversa muestra nacional, el escenario danzario fue compartido con la presencia de dos compañías brasileñas de danza contemporánea: La Compañía Tamanduá de Danza-Teatro de São Paulo y la Compañía de Marcia Duarte, de Brasilia, cada una con presupuestos artísticos distintos y en ambos casos novedosos para nosotros. A ambas me quiero referir por la expectativa que provocaron sus presentaciones en el marco del festival.

La Compañía Tamanduá de Danza-Teatro, dirigida por Takao Kosuno, presentó **El ojo del Tamanduá**, espectáculo que ostenta dos importantes reconocimientos en Brasil -incluido el trofeo al mejor espectáculo nacional- en 1995. El título hace referencia al tamanduá, un animal en extinción, espe-

cie de oso hormiguero al cual se le atribuyen poderes mágicos según la antigua tradición brasileña aborigen. Utilizando como elemento simbólico se organiza, a partir de él, una puesta en escena de intención cosmogónica que reúne las esencias primarias de distintos códigos de movimiento desde el repetitivo y monótono baile aborigen, selvático y vital, en viaje hacia las raíces primordiales del hombre; hasta la expectante y alucinante energía de la danza butoh japonesa, transculturada y llena ya de matices brasileños.

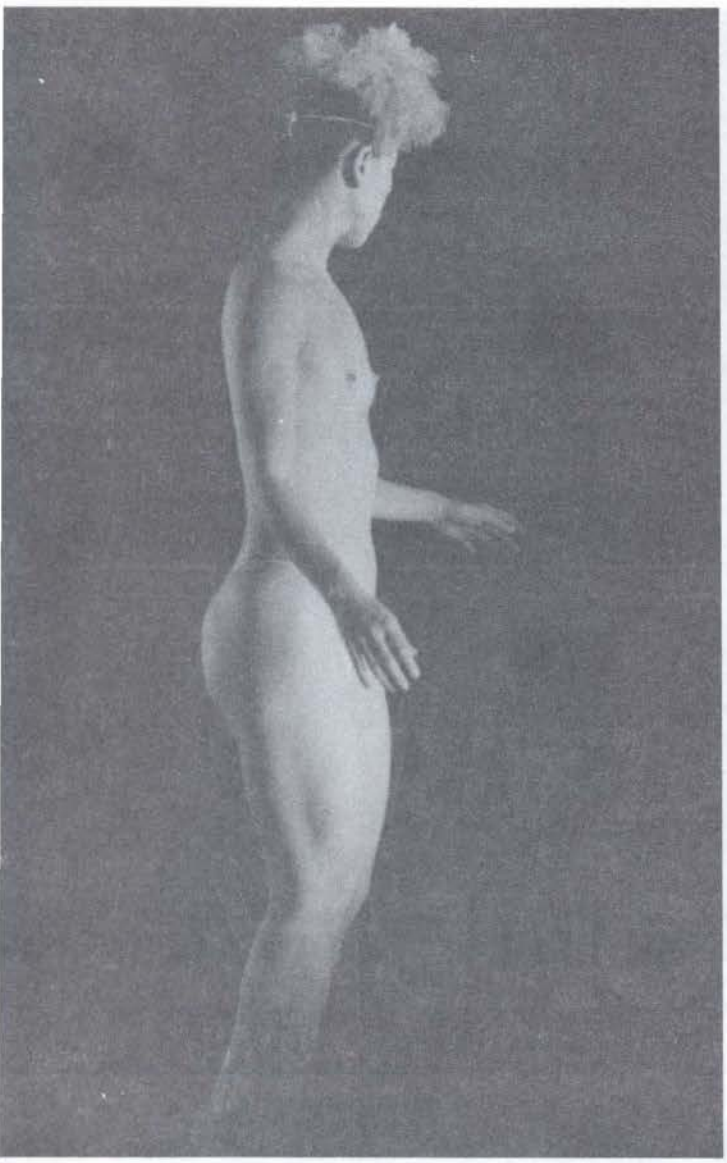
El grupo, integrado por bailarines procedentes de diferentes etnias raciales, entre auténticos indios brasileños, africanos, europeos y orientales, pone esta diversidad al servicio de una narrativa no lectiva, pero sí sugerida, sobre la génesis del hombre brasileño a través de escenas de intensa plasticidad en las que las imágenes surgen de lo profundo del éxtasis de los cuerpos, cada uno envuelto en su propia y ancestral cultura, pero a la vez todos enrolados en un poema escénico en el que prevalece la simbología gestual, el mesurado y controlado movimiento escénico en un prototípico acto de sutil y delicada belleza oriental.

CUADRA

Para el público cubano fue éste el encuentro con un tipo de espectáculo danzario nuevo, del que se tenían algunas referencias, pero con el que nunca antes habíamos topado directamente. El espíritu de la danza butoh, fenómeno danzario contemporáneo auténticamente japonés, se manifestó en una presentación alejada de nuestros códigos danzarios, de la acostumbrada exhibición de destreza física y exteriorización virtuosa, en la que desapareció el baile expansivo y primó la danza contenida, venida de lo más profundo de las interioridades del ser humano. Fue el cuerpo, en constante e imperceptible transformación quien provocó la expresión viva y la experiencia de lo irrepetible. Cuerpos que resplandecían desde su interior, en una dimensión a la vez terrena y cósmica, en una búsqueda de lo absoluto.

Extasis, logrado por la extrema y permanente tensión; el gusto por la lentitud que permitió la inusitada e inaudita metamorfosis del cuerpo; la profunda concentración; el expresionismo, conquistado por un derroche de poderosas imágenes surgidas del estricto control mental y físico. No fue la forma sino el espíritu contenido en ella lo que provocó el encantamiento general.

El ojo del Tamanduá fue, tal vez, uno de los espectáculos más significativos presentados dentro de la programación del festival, de esos que no



Reta do fim do fim, su primer trabajo independiente como grupo, está vinculado al novedoso y actual movimiento de danza contemporánea conocido como "Vertical Dance", que no es otra cosa que hacer danza utilizando aparatos diversos que provoquen la constante suspensión-elevación del cuerpo en el espacio aéreo. El cuerpo cuelga, pende de sogas, vuela por medio de cables. Es en el aire, y a partir de éste que ejecuta las más imaginativas y arriesgadas evoluciones de movimiento en constante desprendimiento del suelo, retando la gravedad y jugando siempre con el peligro.

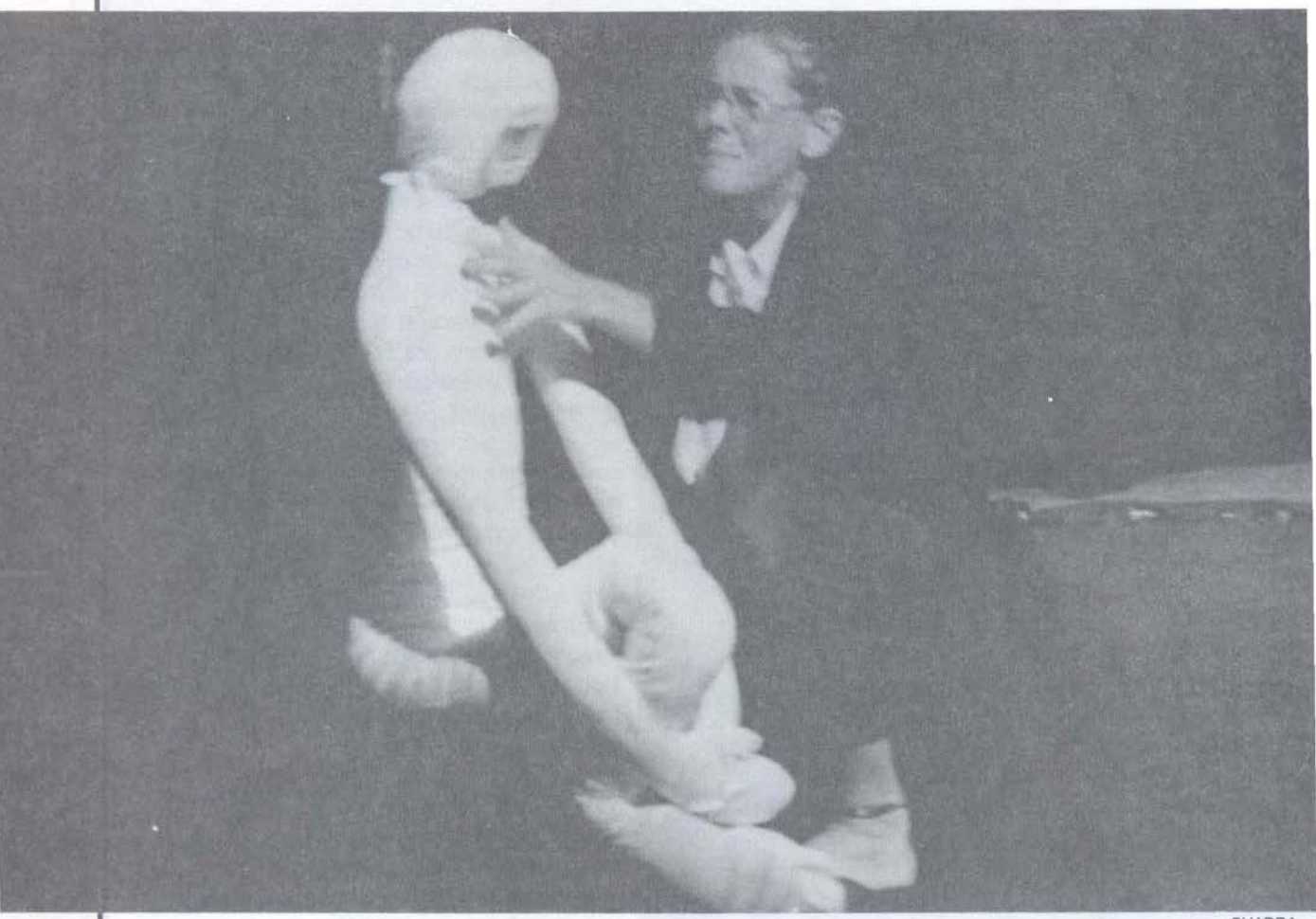
Todo esto que podría parecer un espectáculo circense o de números acrobáticos, alcanzó -en el presente caso- una connotación estética y artística -no exenta de efectismo- de alto vuelo creativo e imaginativo. Apoyados por un coordinado y preciso trabajo de luces lograron llamativas imágenes cargadas de sorpresa, asombro, plasticidad y lirismo, a través de las cuales regalaron una agradable noche llena de una diversidad de sensaciones.

Con un discurso fragmentado en breves escenas, sin interés narrativo, en el que combinaron el vuelo y la danza aérea con la fuerte danza cuerpo a cuerpo en el escenario, los brasileños transgredieron los límites del espacio escénico tradicional y volaron como ángeles tiernos o enfurecidos por los aires, hasta encontrar en el espacio sideral su medio de expresión eficaz.

De esta manera se completó la abarcadora muestra de danza contemporánea que dentro del VIII Festival Internacional de Teatro de La Habana, satisfizo gustos y expectativas y que sin la intención de cuestionar los presupuestos originales que la concibieron, podría generar la posibilidad de un futuro IX Festival Internacional de Teatro y DANZA de La Habana para 1999.

están concebidos para entender intelectual y anecdóticamente lo que ocurre, en los que la lógica tradicional pierde su efecto y la razón se deja sustituir por el disfrute de las sensaciones y la oportunidad, entonces, de sentir, impactando la memoria emotiva para siempre.

En otro nivel de referencia estuvo la Compañía de Marcia Duarte. En total contraste con sus compatriotas presentaron un espectáculo dinámico y en ocasiones sensacionalista que jugó con todos los recursos técnicos (luces, telones, fuego, humo) para producir efectos ilusionistas en un dominio convincente de la teatralidad.



CUADRA

UNA ENTREGA FRUCTIFERA

Gerardo Fulleda León

De las múltiples propuestas foráneas que nos trajo el pasado Festival de Teatro de La Habana, una quedó signada con la marca de la excepcionalidad: **Sobre el corazón de la tierra**, una creación de Cristina Castrillo con su Teatro delle Radici, de Suiza.

Miembro fundador del Libre-Teatro-Libre, de Córdoba, Argentina, la Castrillo tiene una experiencia de más de veinticinco años en el medio de la escena profesional. Esto le ha permitido elaborar su propia metodología para la formación del actor y muy en particular un sistema en la búsqueda de nuevas visiones dramatúrgicas, a través de la creación individual y de grupo.

A partir de 1980 se instaló en Ticino (Suiza italiana), un acogedor y placentero sitio, donde ha dado vida al Teatro delle Radici (Teatro de las Raíces), grupo con el cual continúa en la profundización de su método de trabajo. El T.d.R. tiene una estructura como un Centro de Experimentación Teatral-Escuela Laboratorio. Esta doble función determina una de las características fundamentales del gru-

po: la de dedicarse a la pedagogía teatral unida a la investigación y creación de espectáculos propios. La particular unión de elementos pedagógicos y creativos así como la constante reflexión y búsqueda sobre los variados aspectos que determinan el hecho teatral, son el resultado del tesón, la creatividad y el rigor de Cristina Castrillo.

Sus más de una docena de espectáculos realizados desde entonces, personales o con obras de grupo, las más de una veintena de participaciones en festivales, encuentros y giras, así como la amplia actividad pedagógica en igual cantidad de talleres, hablan a las claras -si no nos complacieran las innumerables críticas y reseñas- de la trascendencia del quehacer de este colectivo y su creadora. Pero tuvimos la suerte de tenerla entre nosotros y todo lo anterior se empalidece ante la fascinación que esta artista provoca entre los espectadores que, con claro olfato -no la conocíamos- optamos por su función y no por otra. Ya en el recinto donde ella oficia fuimos llevados a un lado y a otro: de la pasión a la ilusión, del encanto a la desesperación, del misterio a la reflexión, para terminar colmados de sentimientos y ávidos de nuevas propuestas.

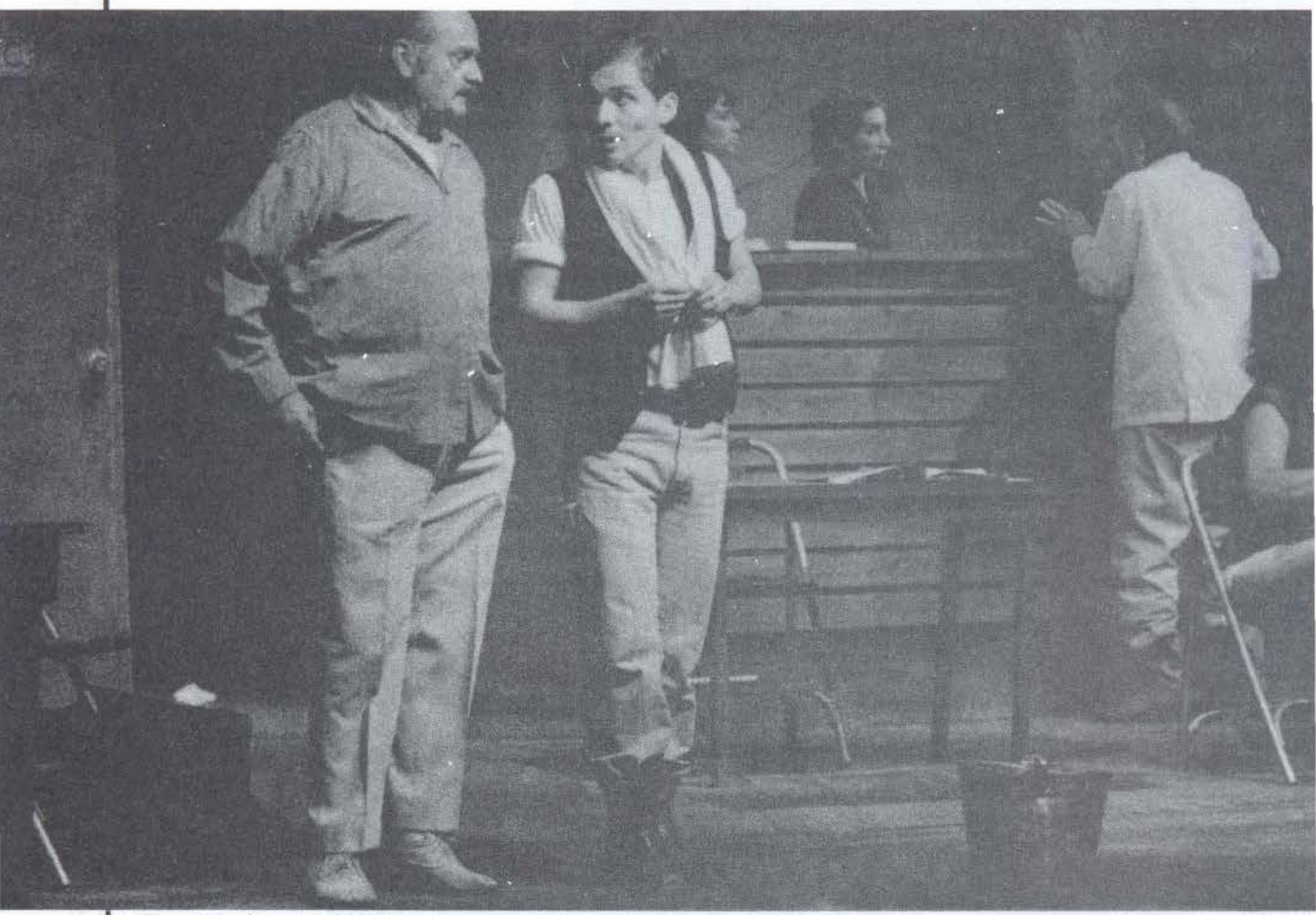
En la escena está ella sola, rodeada de sus fantasmas; sus muertos y ensoñaciones: una y otra vez los convoca, les da vida de diferentes formas ante nuestros ojos con un gesto, un rictus, un cambio de postura apenas y poco a poco nos va armando el rompecabezas de una experiencia muy personal que por ser calada en profundidad también puede ser la nuestra, la de cada espectador presente.

"Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra traspasado/ por un rayo de sol:/ y de pronto anochece". Los versos de Salvatore Quasimodo son como el detonante verbal de las imágenes que van a desatarse en la escena. La literatura aquí no tan sólo como un género expresivo, sino como una idónea forma de comunicación y conocimiento, yace en la base de esta propuesta: una dramaturgia no convencional pero sin rebuscamientos que nos emplaza a darle el acabado completo con nuestra participación, en correspondencia con la vehemencia y lucidez que nos aporta la interpretación de la Castrillo; una estructura dramática donde no se relatan hechos sino, de un modo visceral, se nos ofrecen jirones de experiencias, mutaciones y anhelos expresados en esencias e imágenes.

En escena hay varios objetos agrupados de una manera en que "dicen" algo más que su simple función utilitaria durante la representación y todo ello dentro de un círculo de donde apenas puede escapar la protagonista. Extraña paradoja, como la del ser amante y el ser amado, que se entabla en el conflicto de la acción dramática. ¿Quién depende de quién? ¿Quién retiene a quién? ¿Quién es el que una y otra vez trata de recomponer lo sucedido? Inútil tarea, pero que hay que emprenderla para evadir la muerte diaria en que nos hunde la cotidianidad, ese lento y fatigoso repetirse de un día tras otro.

La ironía, cierto sentido del humor y la entrega fructífera a los sentimientos son las armas que Cristina Castrillo emplea en su ritual de la memoria, todo ejecutado con esa precisión de quien más que deslumbrar quiere alcanzar un vestigio de luz que la conduzca a un lugar donde encontrar una respuesta. Ya ella ha sabido expresarlo claramente fuera del escenario: "Cuando hablo de `memoria' me refiero a un método de trabajo con el actor; cualquier manifestación artística, en términos generales, implica necesariamente la estructura de la memoria del individuo. No me refiero a la anécdota que cada uno recuerda sino que la memoria es una especie de mapa en el que uno puede encontrar elementos transpersonales que se transmiten de generación en generación y no tienen que ver con una geografía determinada".

Sin hacerse eco de las modas, el rigor y la creatividad de esta artista y sus colaboradores supieron imponerse en nuestros corazones con su sentido plástico sin retóricas formales, con su emotividad intensa y sin excesos y con ese buen decir y hacer que reclama el verdadero arte escénico contemporáneo y del cual su **Sobre el corazón de la tierra** es un excelente exponente.



• **El paso. Parábola del camino.** CUADRA

DE COLOMBIA *LA CANDELARIA*

Marilyn Garbey Oquendo

Previamente al Festival Internacional de Teatro de La Habana se difundió una noticia que echó a rodar las expectativas. Desde ese instante, la visita de La Candelaria estaba predestinada a convertirse en uno de los acontecimientos más importantes del evento. Sus últimas presentaciones en la Isla, durante los días de la edición del FTH de 1987, fueron con **Corre, corre Carigüeta**, dirección de Santiago García, y **El viento y la ceniza**, de Patricia Ariza. En ambos espectáculos el tema del

encuentro de las dos culturas era la preocupación central.

Ahora, tras diez años de ausencia, surgían múltiples interrogantes. ¿Qué hacía hoy un grupo que marcó un hito en el teatro latinoamericano de la década de los 70? ¿Qué temas le inquietaban? ¿Qué derroteros había seguido la creación colectiva? ¿Cómo habían logrado sobrevivir en un país marcado por la violencia más cruel? En una situación tan convulsa como la de este fin de siglo, ¿qué haría un colectivo que fuera vanguardia de un movimiento teatral signado por el compromiso político? Para algunos de más edad significaba el reencuentro con sus compañeros de marcha. Para los más jóvenes era la oportunidad de encontrarse con un capítulo de la memoria viva del teatro de este lado del mundo.

EN LA RAYA

Su carta de presentación fue **En la raya**, espectáculo que vio la luz en 1993. Trece actores utilizan el recurso del teatro dentro del teatro para interpretar trece personajes; integrantes de un grupo clasificado como "desechables" por la sociedad en que viven, quieren realizar una versión teatral de *Crónica de una muerte anunciada*. Si desde las primeras líneas el autor de la novela anuncia la muerte de su protagonista, desde los primeros minutos de la puesta en escena el espectador intuye lo que va a suceder: esos golpes que resuenan, interrumpiendo los ensayos, son como augurios fatales que se ciernen sobre los protagonistas del drama. Un sitio abandonado, semiderruido, cerrado, les sirve como sede. Lo han rescatado para convertirlo en el que, quizás, sea el único lugar en el mundo donde puedan sentirse seres humanos. Hasta allí arrastran la violencia del medio en que habitan, la miseria en que sobreviven, la marginalidad que los condena. El modo de comportarse, el lenguaje que emplean para comunicarse, la manera en que se relacionan, denotan su condición social. Sin embargo, estos hombres y mujeres encontraron en el teatro un espacio para olvidar sus rencillas, para contar sus frustraciones e intentar hacer realidad sus aspiraciones.

El teatro es el modo que han elegido para redimirse y aunque los agredan desde el exterior, pretendiendo aniquilarlos, a través del teatro defenderán su derecho a la vida.

EL PASO. PARABOLA DEL CAMINO

El paso. Parábola del camino, fue la otra propuesta que presentó La Candelaria. El paso es una parada en el camino, las personas allí reunidas parecen seguir el hilo de la rutina. La familiaridad con que asumen los gestos, las palabras de los otros indica que asisten a hechos que se reiteran: los músicos entonan la melodía que baila don Blanco, la madre dicta una carta -nadie sabe a quién se dirige-, Obdulio limpia el baño. La tranquilidad es interrumpida por unos viajeros que se detienen, pues el temporal les impide seguir la marcha.

Pero la rutina también los envuelve a ellos hasta convertirlos en parte del paisaje de la taberna. Sigue la música, don Blanco baila con una de las recién llegadas, Emiro lee el periódico en voz alta para todos, lo que devino uno de los momentos más delirantes de la segunda función, pues el actor leyó noticias de un diario del país y el público reaccionó fervorosamente. La calma se vuelve a interrumpir, pero esta vez a los visitantes no les interesa comunicarse. Su presencia constituye una inquietud, su actitud presagia una amenaza. Estalla la violencia, la muerte devela su rostro y la vida ya no podrá seguir su curso.

En esta obra, la alusión a la realidad colombiana se hace obviando la linealidad; aparentemente no pasa nada, los personajes prefieren el silencio, la palabra se ha desacralizado y recurren a otros medios para expresarse. No hay una anécdota que seguir; es un rompecabezas que debe armar el espectador. Cada personaje trae su leyenda: todas marchaban paralelas y ahora se entrecruzan por la violencia con que fueron interrumpidas.

LA CANDELARIA 30 AÑOS

En los espectáculos que trajo a Cuba La Candelaria primaba la sencillez. Nada de aparatajes

• En la raya.

escenográficos, ni de complicada tramoya. La violencia que impera en el mundo era tema común, la violencia que amenaza con eliminar todo vestigio de vida sobre el planeta. Los personajes eran presas del estatismo, de la soledad; parecía que en sus existencias nada ocurría. Las palabras eran apenas susurros; con el gesto o la mirada la comunicación se tornaba más intensa. Nada se explicaba; un cúmulo de sugerencias llegaba al espectador.

El público cubano aplaudió, puesto de pie, una trayectoria de treinta años, una existencia dedicada al teatro, una vida consagrada a defender el derecho de los hombres a la dignidad plena, una manera de hacer el teatro -sin falsedades ni oropeles- que para reivindicar los valores humanistas no acude a panfletos, una actitud que no hace distinción entre el vivir y el obrar.

La Candelaria demostró que es consecuente con sus ideas, con sus principios. En un momento en que tanta gente cambió el rumbo, ellos se mantienen fieles a las razones que les hicieron nacer y, en constante aprendizaje, siguen explorando vías para expresarse.

Fue emocionante ver a Santiago García en ropa de teatro. Aplaudir a La Candelaria fue asistir a un acto de fe por el teatro, por la vida.

TRES ROSTROS DEL UNIPERSONAL

N.E.M.*

En la memoria de los pasados Festivales Internacionales de Teatro de La Habana, surgidos en la década del 80 y poseedores de no pocos momentos de ciertísimo esplendor, aparecen numerosos instantes donde la presencia del actor solitario entregó al público una riqueza inusitada. Quien haya vivido aquellas ediciones, o al menos, como yo, haya escuchado parte de esos recuerdos en boca de aquellos que fueron deslumbrados espectadores, hablará con elogios contundentes acerca de lo que, entre nosotros, demostraron Franca Rame, Darío Fo, Graciela Duffau, Cipe Lincovsky, Sara Larocca, Denisse Stoklos y algunos más, que ya en las citas de los años 90 encuentran firmes seguidores en otros espectáculos, como el fabuloso **Peer Gynt** que nos regalara Franklin Caicedo. A no pocos de ellos se debe el repentino auge del unipersonal y el monólogo en la Isla, que acabó desatando todo un festival. En una reciente entrega de esta misma revista aparecieron las reflexiones que la última edición del mismo provocaba en la crítica, bien preocupada ante la evidente depresión de lo que, alguna vez, surgió como una dinámica respuesta al somnoliento desarrollo de las compañías y como solución alternativa que demostrara la calidad interpretativa de quienes, hasta ese entonces, eran actores prácticamente inadvertidos. El VIII Festival Internacional de Teatro de La Habana no hizo sino amplificar tales reflexiones, insistiendo en los aspectos de esa crisis que, lamentablemente, no cedió ni en los días del más importante de nuestros festejos escénicos, a veces carentes de ofertas que, en este sentido, consiguieran devolver la esperanza a los que ya temíamos, si no la muerte, sí una larga y penosa enfermedad en este raro género al que alguna vez honraran Cocteau, Strindberg y -¡aleluya!- Estorino, entre otros muchos. A la presencia de tres distintos unipersonales en el festival dedicaré estas líneas, que prolongan esas preocupaciones y procuran nuevas esperanzas.

Los argentinos, poseedores de una contundente escuela de actuación, trajeron, entre otras propuestas, **Un guapo del 900**, del Grupo Las Porteñeras, y **Confidencial**, del Teatro Popular Latinoamericano. Lamentablemente, ni uno ni otro eran merecedores de los elogios que varios compatriotas se habían ganado con creces durante sus presentaciones en La Habana. Veamos por qué. Las Porteñeras intentaron, sin conseguirlo, una versión de la pieza homónima, escrita por Samuel Eichelbaum y estrenada en 1945. La obra, originalmente en tres actos y con unos veinticinco personajes, es ahora el punto de partida que utilizan María Peña (adaptación, dirección y actuación) y Marina Fernández (musicalización y acompañamiento). Por desgracia, los esfuerzos no sobrepasaron el mero punto de partida y, si bien María Peña consigue una acertada caracterización de la madre del Ecuménico, ese personaje marginal que acosa a su jefe-ídolo, el resultado se diluye cuando la misma actriz pretende incorporar otros personajes que desdibujan el trazado cuidadosamente stanislavskiano ya conseguido; y así, la mujer del jefe (peluca rubia, ropa interior ajustada) y el propio Ecuménico (voz enronquecida, mirada fija al público), no consiguen ir más allá de lo que ya la actriz, en su primera aparición, ha logrado. El afán de desdoblamiento lastró, de tal suerte, una propuesta que además se resiente en su estructura dramatúrgica, y que, de ser revisada en función únicamente de esta madre a ratos tan auténtica, resultaría mucho más atrayente. Bien poco añade el *ricordi* de Marina Fernández -confieso no haber escuchado nunca un tango interpretado a *ricordi*; ¿en Argentina las mujeres no tocan el bandoneón?- que sólo pretende dar un poco de color local a un drama que bien podría universalizarse. Las Porteñeras, quienes además trajeron una **Doña Rosita la soltera** también, según me contaron, a tiempo de *ricordi*, se quedaron esta vez al inicio del camino, debido a la poca imaginación teatral demostrada en la construcción de la pieza y en las prolongadas demoras que, entre una aparición y otra de la actriz, dilataban su entrega.

Otro tanto sucedía con el monólogo **Confidencial**, esta vez, acaso, en términos más graves. Confieso sospechar que no vi la mejor función del espectáculo, el cual, como el anterior, se presentó en esa descuidada sala -tan necesitada de una severa reparación (y aún remodelación)- que es el café teatro Bertolt Brecht. Al menos a mí, la tragedia que narra el dramaturgo Alberto Borla y que, dirigida por Silvia Kauderer, llegó interpretada por Ricardo Miguélez, me resultó insípida y resabida. Tal vez

porque si algún género teatral se ha visto saturado de seres desequilibrados en las últimas décadas, éste sea precisamente el monólogo. Patrice Pavis ha insistido en que es éste un género donde se redobla la inverosimilitud del hecho teatral en sí mismo, colocando ante el ojo de ese intruso que es el espectador la "realidad" de alguien que habla a solas, gritando a nadie su pesar. Por ello, el monólogo ha de ser en mayor medida un golpe exacto, que desde su comienzo haga olvidar al público que tal circunstancia sería increíble en lo que decimos es la vida. Pocos lo consiguen, y esta vez el milagro tampoco se logró. La interpretación de Miguélez fue, en cuanto vi, apresurada y sujeta a numerosos clisés; el texto, intentando dar por sentada la locura del personaje a través de numerosas vueltas en redondo, acabó mareándome, no por lograr sus objetivos, sino por aburrimiento. No había igualmente sorpresa alguna en el montaje: la cama al centro de la escena era el único elemento con el cual contaba el actor y durante todo el montaje no fue más que eso, una cama, a pesar de los intentos del intérprete por convertirla en otras cosas. Todo ello hace pensar en la necesidad de una labor mucho más profunda en la Comisión de Selección que organiza el festival, la cual, a través de videos y *dossiers* escogió estos espectáculos sobre otros. **Confidencial** no consiguió estremecer, como aseguraba el magro programa que a la entrada del teatro recibía el espectador, quien llegaba, por cierto, sin la mínima información sobre lo que allí vería: este año no se repartió el catálogo de obras. Lástima de mí, que no pude ver -debido a la apretada programación- ese espectáculo titulado **Sobre el corazón de la tierra**, que tantos agradecieron, y donde una argentina radicada en Suiza, tras mucho pensarle y temerle, se entregaba a tan curioso hecho teatral.

Afortunadamente, como parte de la muestra cubana -y más, de la muestra cubana de teatro para niños- volvía a la capital una puesta del Teatro de Las Estaciones. Hijo del Grupo Papalote, que dirige el queridísimo René Fernández, este colectivo -defendido por su mejor discípulo, Rubén Darío Salazar- ya ha dejado plantado su árbol en el panorama del buen teatro de la Isla. El que la haya visto, no olvidará **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, ya tan premiada; y quien, ahora, haya podido descubrir **Lo que le pasó a Liborio**, dirigido por Rubén Darío, a su actriz Fara Madrigal, agradecerá la existencia de un grupo como éste, exigiéndole más y nuevos montajes. **Lo que le pasó a Liborio** es, sí, el ya conocido cuento que trae a nuestra memoria el viejo dicho popular que alerta aquello de que "un bien con un bien se paga", a despecho de lo que el malvado majá que aprisiona al inocente guajiro afirma una y otra vez. Pero **Lo que le pasó a Liborio**, según el Teatro de Las Estaciones, es también un espléndido unipersonal para cualquier edad, pleno de una gracia y comunicatividad con la platea, que lo hace distinguirse entre muchos. Si unos párrafos más arriba me refería a la exactitud que impone el monólogo en pos de una rápida conversación con su público, la actriz matancera demostró aquí no sólo su clase, sino que es además la protagonista de una ajustada versión dramatúrgica que le permite saltar de la animosa guajira que encarna, a su marido Liborio, y de ahí al malicioso majá o a la encantadora y sabia jutía que lo vence. Apoyada en un diseño de muñecos que unifica belleza y utilidad, y aprovechando una magnífica banda sonora (memorable su parodia del *Nosotros*, de Pedro Junco), Fara Madrigal demostró ante el público más difícil la vitalidad de una manifestación que, teatro al fin, no precisa sino de ilusión y talento para imponerse. Lejos de las cavilaciones del príncipe dinamarqués, pero no menos valioso en tanto acto artístico pleno de verdad, **Lo que le pasó a Liborio**, ese espectáculo humilde y limpio, me aseguró una larga existencia al unipersonal de esta Isla; el triunfo definitivo, por fin, del actor solitario. A ella, al actor, doy pues, aquí, mi aplauso.

*Norge Espinosa Mendoza.

UNA EQUILIBRADA LIGAZON

F.A.*

En una cálida tarde de agosto, y en la Sala Teatro Debate de San Ignacio 166, sede de la revista **tablas**, dos jóvenes actrices integrantes del Teatro de los Manantiales, de Valencia, escenificaban el "auto para siluetas" **Ligazón**, de Ramón del Valle-Inclán (1870-1936), quien -junto a Federico García Lorca, y a más de sesenta años de la muerte de ambos- sigue siendo uno de los dramaturgos más representados en España.

Ligazón forma parte del **Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte**, conjunto de cinco piezas breves escritas por Valle-Inclán en ese estilo suyo, peculiar y único, signado por el esplendente uso de la palabra dramática y una asombrosa capacidad para develar, mediante el desarrollo lineal y ascendente de una historia breve y sencilla, las interioridades más profundas del ser humano.

La acción comienza cuando la Raposa, mezcla de alcahueta, mendiga y bruja, trata de tentar a la Mozuela con un collar que le envía de regalo un anciano rico que aspira a obtener sus favores. Ella rechaza el presente, pero La Raposa insiste con el

apoyo de La Ventera, madre de la muchacha. El joven Afilador llega al lugar y entre él y la Mozuela se establece una inmediata atracción. La Ventera sospecha, le riñe a su hija y le ordena que se ponga el collar y deje abierta la puerta de su alcoba para recibir al viejo. La Mozuela, en cambio, le propone al Afilador su total entrega, y para sellar la unión, bebe la sangre de una herida que éste ha recibido, se corta ella misma y le da a beber su sangre al joven, en una ceremonia que ella llama *ligazón*. Finalmente, el anciano (descrito por el autor como "un bulto de manta y retaco") se presenta en la alcoba y la Mozuela aparenta aprobar sus intenciones... para matarlo con la misma tijera que ha afilado su amante, quien la ayuda a sacar el cuerpo inerte por la ventana. Una tragedia que se desata, crece y se resuelve en apenas treinta minutos de representación.

La puesta en escena de Ximo Flores soluciona los cinco personajes de la obra con el trabajo de sólo un par de actrices que representan sus papeles "en vivo" y otras veces completan el reparto manipulando títeres de guante. Así, Ruth Atienza interpreta a la Mozuela y anima y presta su voz al títere de la Ventera, mientras que Africa Díez impersona a la Raposa, manipula a la Ventera y al Viejo, y también anima y pone voz al Afilador.

¿Estamos en presencia, entonces, de un espectáculo de actores o de títeres? La respuesta podría ser que se trata de un montaje en la llamada "técnica mixta", pero lo más interesante de la propuesta es que logra integrar de manera absolutamente orgánica la actuación propiamente dicha con la animación de muñecos, de manera que si el trabajo de actuación "en vivo" resulta un elemento central del espectáculo, lo mismo podría decirse de la presencia del títere; es por eso que la puesta en su conjunto consigue un curioso *equilibrio*, capaz de impedir que la mayor expresividad gestual y humana de las actrices opaque el desempeño de los muñecos, los cuales se integran a la acción con una organicidad equivalente a la del actor humano.

A lo anterior contribuye de manera decisiva el desempeño de Africa Díez y Ruth Atienza, dos actrices capaces de desdoblarse en la interpretación de varios caracteres y, sobre todo, de pasar con fluidez del personaje-títere al personaje-actor, y viceversa, manteniendo un buen nivel de manipulación. Admirable resulta también el trabajo de ambas con la voz, al encontrar timbres apropiados y diferentes para cada uno de los personajes que interpretan y logran afinación en el canto.

El equilibrio de la puesta se complementa con el atinado diseño y la realización de Mayté Miralles y Gabriel Fariza, del Teatro de Marionetas La Estrella, quienes, trabajando el vestuario, el retablo y las expresivas figuras de los títeres con un predominio del marrón y del gris, en un estilo cercano al grotesco que recuerda la imagen de los famosos "esperpentos", consiguen plasmar una imagen plástica que recrea el ambiente requerido por la acción.

El Teatro de los Manantiales entrega con **Ligazón** un espectáculo sencillo que alcanza su estatura artística por medio de la armonía y el balance entre sus diversos elementos componentes.

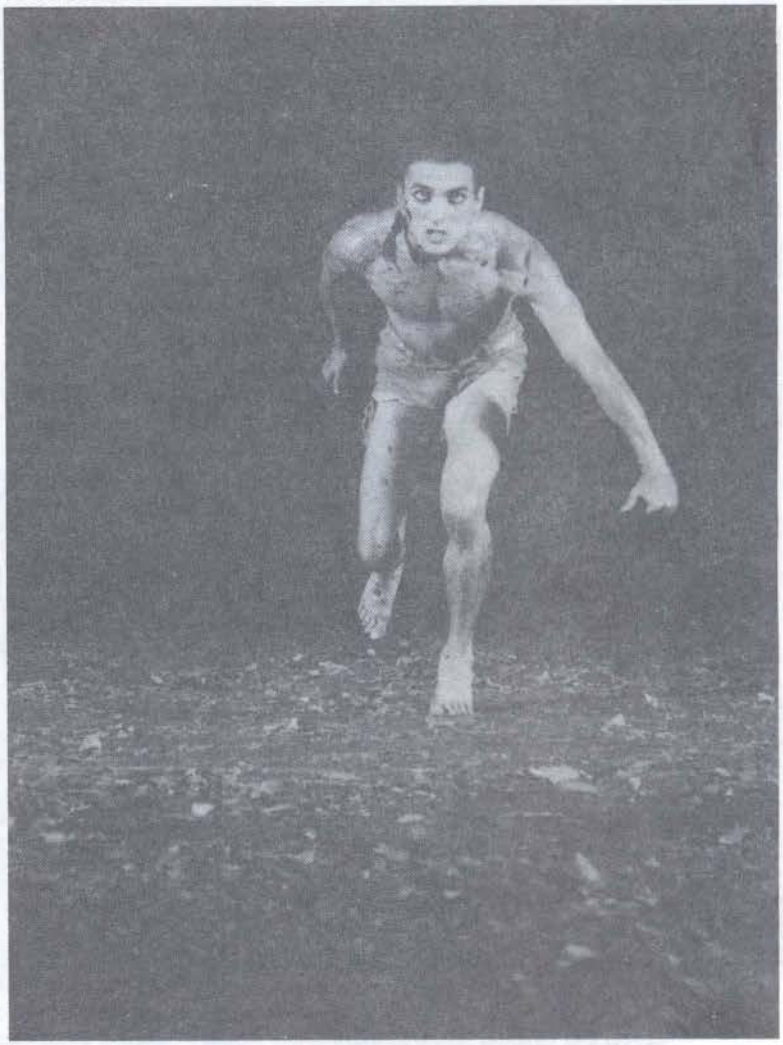
*Freddy Artiles

EN Provincias

SOLAMENTE SOLOS EN HOLGUIN

G.M.*

EDGAR BATISTA



• **El espíritu de la tierra**. Codanza. Coreografía: Maricel Godoy. Intérprete: Dianko Carralero.

Las fiestas de las Romerías de Mayo en la ciudad de Holguín han dejado de ser un acontecimiento de importancia local para devenir en festividades con un amplio nivel de convocatoria -nacional e internacional- y una variada programación.

Este año, además de los ya tradicionales eventos de música popular y de concierto, talleres y exposiciones de artes plásticas, representaciones teatrales, mesas redondas, encuentros teóricos y coloquios, la danza - por vez primera- encontró un espacio dentro de los festejos. Entre los días 5 y 7 del mayo de romerías se celebró el Primer Concurso de Interpretación y Coreografía "Solamente Solos", iniciativa de Pablo Roca, auspiciado por la Asociación Hermanos Saíz y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Holguín.

No es casual el hecho de que se haya escogido Holguín como sede oficial de un evento danzario nacional. La idea de celebrar un festival o concurso de danza inspirado en "el solo" venía dando vueltas desde hace ya algún tiempo sin encontrar el espacio idóneo. Por otro lado, ha sido preocupación de los especialistas de danza del país, favoreciendo su expansión y divulgación hacia otras ciudades que tengan las condiciones -históricas, artísticas u objetivas- para su proyección y desarrollo.

Fue el caso -hace ya bastantes años- de Camagüey con la creación de su Ballet -segunda compañía clásica del país- y, con posterioridad, la organización del Festival Internacional de Danza, ya en camino de su VIII edición.

En 1994, Matanzas organizó -con carácter competitivo- el I Concurso Nacional de Coreografía "Danzan dos", cuya particularidad son los dúos. En 1996 tuvo ya su segunda presentación, y la ciudad se convirtió en otro centro significativo de danza, justificado y avalado por la existencia del grupo Espiral, compañía de danza contemporánea que impulsa los destinos de esta manifestación artística en Matanzas y que además organiza el concurso. Los matanceros poseen un magnífico teatro con condiciones técnicas favorables para la realización de los mismos, y la programación regular de temporadas. Baste recordar que recientemente esta provincia fue subsede de la IV Jornada "Los Días de la Danza", por el Día Internacional de la Danza.

Ahora tocó su turno a Holguín. Desde 1992 los holguineros poseen un grupo de danza contemporánea: Codanza, que en muy poco tiempo se ha convertido en una respetable y llamativa propuesta danzaria con importantes premios nacionales. La intensa estrategia artística desarrollada, no sólo en sus abundantes presentaciones y el constante movimiento -sobre todo por el centro y el oriente del país- sino en el ritmo acelerado de

su crecimiento profesional, la han acercado a una estética de trabajo propia que la distingue y particulariza del resto de las agrupaciones danzarias. Codanza ha creado un público en la ciudad de Holguín que no sólo llena el teatro Suñol cuando ellos realizan sus temporadas, sino que también acompaña y disfruta -con conocimiento de causa- a otros grupos danzarios cuando éstos se han presentado allí.

Como preámbulo del concurso, en febrero se realizó el I Taller Latinoamericano de Danza Contemporánea, organizado por la Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y su Consejo Provincial. Este evento (que contó con la participación de Codanza, Danza-Teatro Retazos, Teatro de la Danza del Caribe y los profesores, bailarines y coreógrafos venezolanos Jacques Broquet, de DanzaHoy, y Luis Viana) dejó a las claras -por el ambiente danzario de intercambio y participación que creó entre talleres, coloquios, clases y funciones- que Holguín es un punto clave a considerar en esta bien pensada intención expansiva de la danza.

Dudosos en un principio si el marco de las Romerías de Mayo sería el idóneo para la celebración de un concurso danzario, no obstante el evento se instaló con presencia y fuerza propias en el escenario del teatro Suñol como una de las actividades principales, a la par que el resto de las propuestas artísticas ya tradicionales estas fiestas, que en la mayoría de los casos distan del hecho teatral en sí y están más dirigidas al contacto directo con el pueblo.

El "Solamente solos" -como bien indica su nombre- es un concurso inspirado en la fuerza del solo, como arte de lo individual, como acto de rebeldía y como muestra de la sensibilidad y el temperamento, expresión de una personalidad. El solo es tal vez el medio de transmisión más directo entre el intérprete y el público receptor, porque en el mismo es el bailarín en todo y todo en el bailarín.

Un solo es una manera personal de imprimir a los movimientos el impulso procedente del universo poético, la subjetividad y la inteligencia, que generan emoción. En el solo el bailarín descubre y reimagina constantemente la danza: la independencia-independiente, el acontecimiento inmediato previsible o imprevisible. Es la manera más eficaz para desarrollar sus propias fuerzas: su fuerza física, exaltada en la destreza de ejercicios complejos, o su fuerza emocional en la que el alma, convertida en cuerpo, proyecta los misterios más recónditos del espíritu.

Un solo siempre es un reto, una demostración de seguridad y confianza en sí mismo. El diálogo con uno mismo. Un ejercicio intenso, inspirado, instintivo, autosuficiente y autodestructivo que permite inventar y reinventar una y otra vez la danza.

"Solamente solos" despertó un significativo interés, evidenciado en la abundante participación de bailarines y coreógrafos procedentes de diversas instituciones y en la masiva concurrencia del público al teatro cada día de presentación. La mayoría de los grupos y compañías danzarias del país enviaron su representación, bien como concursantes o invitados especiales: El grupo Marca- Pasos del Instituto Superior de Arte, la Compañía de la Danza de Narciso Medina, Danza Voluminosa, Danza Reverso, la Escuela Nacional de Danza Moderna y Cuerpo Armónico, de Ciudad de La Habana; Danza Espiral, de Matanzas; Ballet de Camagüey; Danza Fragmentada, de Guantánamo; Codanza, de Holguín; Mente Positiva, de Santiago de Cuba, y ViDanza, de la ciudad de Bayamo. Junto a ellos, en calidad de invitados: Danza Contemporánea de Cuba y Danza Combinatoria.

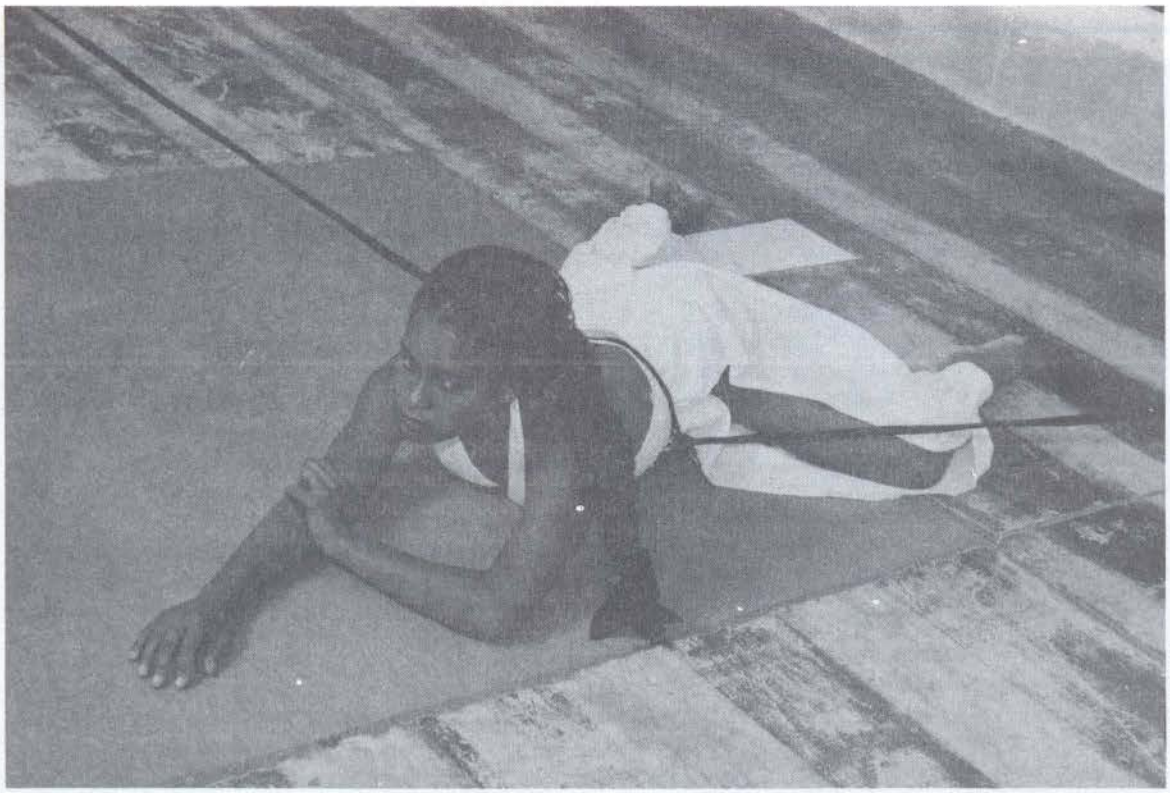
El concurso tiene entre sus bases la creación de un espectáculo -con las coreografías seleccionadas- que bajo el nombre de "Solamente solos" recorra el país a manera de promoción y a la vez como propuesta artística danzaria con independencia y valores propios, abarcador de diferentes estilos danzarios, diversas visiones personales de la danza a través del solo, que se renovaría anualmente -después de cada concurso- y de hecho podría convertirse en otra alternativa de danza, coherente y múltiple en sí misma.

Durante dos noches de competencia, con la participación de dieciséis coreografías concursantes, el jurado -integrado por Pablo Roca como presidente, Lídice Núñez (primera bailarina y coreógrafa de Danza Contemporánea de Cuba), Armando Ríos (primer bailarín de Danza Contemporánea de Cuba), Eva González (directora de la Compañía de Danza Española Aires), Zoila Fernández (directora de la especialidad de Ballet de la Escuela Vocacional de Arte de Holguín), Jorge Abril (coreógrafo de Danza Contemporánea de Cuba) y Guillermo Márquez (historiador y profesor del Instituto Superior de Arte)- seleccionó siete obras, otorgó dos premios de interpretación y declaró desierto el premio único de coreografía.

Solo tú -coreografiada e interpretada por Dayamí Brito, de la Compañía de la Danza de Narciso Medina- fue un sencillo solo lleno de plasticidad y lirismo, que el público agradeció por la natural belleza de sus movimientos y la fuerza expresiva de su intérprete.

Inconsciencia -coreografía de Liuban Corrales, del Instituto Superior de Arte, e interpretada por Kenia Bernal, de la Escuela Nacional de Danza Moderna- es el tipo de coreografía que caracteriza las interpretaciones de esta joven bailarina que posee una excelente técnica, por demás virtuosa, en la cual hizo gala del absoluto control de su cuerpo.

He tenido que aprender a vivir en el mundo a sabiendas de que no existe fue el desconcertante título y la coreografía de Alejandra Olvera, del grupo Marca-Pasos del Instituto Superior de Arte. **He tenido que aprender...** mostró conceptos coreográficos muy contemporáneos en un juego audaz y sorpresivo que motivó las más variadas reacciones. Provocador por la utilización azarosa y lúdicra de la luz, por la contraposición entre música y silencio, por el propio concepto de movimiento y por el desenfado y la naturalidad de la ejecución,



DAVID GARTEN

• **Yo, entre tú y yo**. Escuela Nacional de Danza Moderna. Coreografía: Gabilí Anadón. Intérprete: Kenia Bernal.

que estuvo completamente distanciada de los códigos establecidos, lo que dio una nota de novedad y audacia al concurso. **Conociéndote tal como crees** -coreografía de Gabili Anadón e interpretada por Karel Marrero, de la Escuela Nacional de Danza Moderna- fue un solo que se hizo coreografía por su interpretación. Karel es un prometedor estudiante con amplias posibilidades técnicas para convertirse en un futuro excelente bailarín.

Espacio místico -coreografía de Maricel Godoy con la interpretación de Wilber Pérez, ambos de Codanza- fue un sencillo trabajo cargado de voluntad y fuerza expresiva, que logra una poderosa imagen dramática resaltada por la brillante ejecución de su intérprete.

Yo, entre tú y yo -coreografía de Gabili Anadón, interpretada por Kenia Bernal- es una pequeña y atractiva composición que ratificó a su excelente bailarina.

Por último, **El espíritu de la tierra** -coreografía de Maricel Godoy, interpretada por Dianko Carralero, ambos de Codanza- puso otra nota de novedad en el concurso. Se trata de toda una coreografía que entrelaza distintos códigos, desde el puramente danzario, la gestualidad y la actuación, entre los que Dianko transitó admirablemente. Se borraron las fronteras con una puesta en escena que en solo trece minutos redondeó una propuesta que -aun cuando pueda ser perfilada en algunas transiciones- fue un segundo momento de energía renovadora, fuerza expresiva y búsquedas coreográficas que trascendió esquemas en una memorable coreografía.

Los premios de interpretación femenina y masculina, respectivamente, recayeron en Kenia Bernal y Dianko Carralero. La joven laureada en numerosos eventos nacionales e internacionales es poseedora de un admirable estilo con un virtuosismo de complejas evoluciones. Impacta siempre por la precisión y limpieza de su ejecución. Sin poseer un tamaño prototípico, su pequeña figura llena siempre el espacio escénico por la fuerza de su proyección. Sin embargo, todavía Kenia no nos ha dejado entrever el desconcierto de su alma que aún permanece escondida detrás de una *fisicalidad* que en ocasiones la hace repetirse.

Dianko Carralero es uno de los más significativos logros de Codanza. Sin formación de escuela y aventurado en la danza por motivos diversos, es hoy por hoy un excelente bailarín que sabe dosificar con maestría sus naturales condiciones físicas puestas en función de expresar los impetuosos torbellinos de su espíritu incontrolable. Dianko demostró ser un bailarín inspirado, comunicativo, seguro de sí mismo, versátil y sobre todo dotado de ese inexplicable "angel" que caracteriza a los verdaderos artistas.

Así concluyó el I Concurso de Interpretación y Coreografía "Solamente solos", con la satisfacción de lo bien hecho y la propuesta de realizarlo anualmente en el marco de las Romerías de Mayo, en Holguín, como sede permanente.

Como toda primera experiencia, habrá que perfilar detalles, escuchar sugerencias y unificar criterios con vistas al próximo año, pero si algo quedó bien claro es que en Holguín -como dijeron los propios holguineros- "la soledad fue buena consejera...".■

*Guillermo Márquez.

EN Provincias

APUNTES PARA UNA TEMPORADA DE TEATRO

Maira Ester Salcerio

Se abrió el telón y actores, directores de teatro y grupos invitados se reunieron frente al Teatro Guiñol de Cienfuegos para de allí partir, feriantes y volatineros, hasta el malecón sureño y dejar inaugurada la Temporada de Teatro de Invierno, febrero de 1997. *Llegó la alegría* cantaron Mercedes Arnaiz y los integrantes de su proyecto, e invitaron a los presentes a lo que durante quince días sería una suerte de reclamo teatral.

La temporada fue diseñada para satisfacer todos los gustos y las expectativas de la población, por lo que incluía una muestra tanto de teatro para adultos como teatro para niños. A los colectivos cienfuegueros se sumaban los grupos invitados, de los cuales la Compañía Hubert de Blanck era quizás la más esperada. Recordaba, sentada en mi luneta, que en un juego de pelota, al anunciar al bateador, los comentaristas van llevando la cuenta de las veces al bate y las anotaciones que realiza. En este caso, Abelardo Estorino de tres anotó tres. Porque a su magia y rigor como dramaturgo se le suman su coherencia y complicidad como director que hace que el espectador reciba -con elocuente transparencia en el estilo y sentido de puesta- un impecable trabajo de actores. **Parece blanca**, **Vagos rumores** y **Las penas saben nadar**, dejaron la sensación de "vivir" el teatro.

En el teatro Terry, a las obras de Estorino le siguieron **Masigüere** y **Remolino en las aguas**, dos unipersonales de la Compañía Rita Montaner. Luego del *bravo* ganado por la Compañía Hubert de Blanck, **Masigüere** (de Eugenio Hernández y dirección de Trinidad Rolando) no resultó un acierto feliz. El actor Carlos García no logra romper de manera orgánica con los personajes que interpreta, por lo que ¿dónde comienza y dónde termina **Masigüere?** Es la incertidumbre que siento cuando escucho los aplausos finales. En desventaja con los que conocieron a la Lupe, **Remolino en las aguas** significó para mí una especie de "recital" de Trinidad Rolando. La experiencia de la actriz no es aprovechada por Tony Díaz, director de la puesta, quien sólo explota en la Rolando su poderosa interpretación musical, y deja fuera de todo remolino la fuerza interpretativa de esta actriz.

El Centro Dramático de Cienfuegos se presentó con dos puestas en escena; **Final de partida** y **Laura en el cielo**. La primera se apoya en un texto de teatro del absurdo, en el que su autor Samuel Beckett, "rompe la lógica enfrentando al hombre a su condición humana". [1] Marta Reinoso, directora de la puesta, logra confundirnos con ese mundo sórdido al cual el autor sujeta a sus personajes, pero la densidad del texto nos sumerge en un ritmo lento que hace decaer el interés del espectador por la trama que se desarrolla.

La escenografía debió utilizarse más en función del texto. La telaraña al final del escenario, más que un elemento aislado, debió demostrar la incompatibilidad entre los personajes y el mundo exterior y así los niveles de lectura elevarían la calidad de la puesta. Sin embargo, la directora logra establecer una equidad en el trabajo de las actrices.

Laura en el cielo parte de un cuento de Karla Suárez, dirigido por Cecilio Valdés. El pobre trabajo de dirección hace de la obra un intento de puesta en escena que no expone claramente la conformidad o condena del personaje a ese mundo del jineterismo. Laura se pierde en el bullicio de una conga y a Valentina (Valia) Medina le queda chico ese simple y lujoso cuarto de hotel.

Alas o el cantar de la demencia (II), unipersonal de José Manuel de Armas y el grupo Alianza Teatro, es una propuesta que nos deja sin referentes. La ausencia de un texto coherente, ligado a un movimiento corporal que impresiona al azar, hace que **Alas**... no rebase el espacio al que su autor limita su experiencia performativa. **Inmigrantes** es una puesta en la que el movimiento asume el carácter protagónico y el texto queda relegado a un segundo plano. Los niveles de lectura se mantienen sujetos a esa especie de delirio corporal muy consecuente con el código expresivo del director José Oriol y su Teatro de los Elementos.

En el Teatro Guiñol, los más pequeños estrenaron su temporada con **Redoblante y Cundiamor**, obra que pasó sin dejar huellas, pues la imaginación y la fantasía para recrear el mundo infantil no se dieron cita en los retablos del proyecto teatral Alegría.

Pájaro, murciélago y ratón nos decepcionó. Acostumbrados los cienfuegueros a la creación de Caña Brava, esperábamos un poco más. Es éste un colectivo que se caracteriza por mantener una continuidad en la línea de repertorio, a lo que se le incorpora el creativo diseño de títeres y elementos escenográficos, partiendo del tejido de fibra y destacando características propias de la región. Al texto le faltó poesía y volvió reiterativo ese lenguaje marginal que, tratándose de niños, hay que abordar con mesura. **Pájaro**... careció, en todos los sentidos, de ese mundo encantado que a mi juicio inspiró a Enrique Poblet en **Ruandi**, la puesta más destacada del colectivo teatral.

[1] José Triana: Prólogo a *Teatro del Absurdo*, Colección Teatro y Danza, La Habana, 1967, pp. 7-11.

En busca de Pin Pan Pun se ciñó a un simple divertimento en el cual los payasos protagonistas, partiendo de un texto casi improvisado, nos invitan a subir a un tren de fantasía para encontrar a un viejo payaso perdido. El conflicto se disuelve entre acrobacias y canciones y las marionetas, tan esperadas por todos, son sólo fugaces golpecitos de magia. Carlos González y su Compañía de Marionetas Hilos Mágicos, luego de dos presentaciones, no pudieron cubrir las expectativas.

Algo my distinto sucedió con Pálpito, que nos dejó llenos de esperanzas. La economía de recursos en la escena y las posibilidades de los actores, tratados con habilidad por su director Ariel Bouza, hicieron que **El pez enamorado** resultara la muestra más significativa de toda la temporada infantil.

Paralelamente se desarrolló en Cienfuegos el Premio Arquímides Pous, instituido por primera vez en la provincia. El Premio Pous tiene dos objetivos fundamentales; reconocer la labor en las artes escénicas de una figura nacional del mundo teatral, y entregar los premios de puesta en escena y actuación femenina y masculina a estrenos de los colectivos teatrales locales durante el año anterior.

Haber comenzado la temporada teatral con Abelardo Estorino, fue el homenaje que el Consejo Provincial de las Artes Escénicas le dedicara al dramaturgo por haber obtenido el citado Premio. Teatro de los Elementos resultó ser el colectivo ganador del Premio de Puesta en Escena por **Inmigrantes**, de José Oriol. Asimismo, Valentina Medina se alzó con el Premio de Actuación Femenina, mientras que el de Actuación Masculina quedó desierto. El Jurado decidió otorgar Mención Especial a la actriz Miralia Guzmán del Centro Dramático de Cienfuegos.

Los telones se cerraron y la temporada llegó a su fin. A la nostalgia de estos días le sumo el deseo de que no languidezcan los escenarios cienfuegueros a la espera de otro evento teatral.■

EN Provincias

JORNADA DE TEATRO PARA NIÑOS

Jesús Barreiro Yero

Del 6 al 8 de agosto, en la sede del Guiñol de Camagüey, se celebró una Jornada de Teatro para Niños, en saludo al Aniversario 35 de su fundación, en la que intervinieron los colectivos: Papalote, de Matanzas; Pequeño Príncipe, de Bayamo; Proyecto Universo, de Santiago de Cuba; Teatro Independiente, de Camagüey y, por supuesto, el colectivo agasajado.

Siempre hacer un recuento valorativo de una confrontación de esta naturaleza es algo complejo, pero lo intentaremos siguiendo el programa de la Jornada que durante tres días mostró diferentes modalidades de hacer teatro para los niños, a los que Martí definiera como los que verdaderamente saben querer, y en reciprocidad a ese cariño los integrantes de los distintos colectivos trabajaron recién llegados a la provincia después de un largo viaje y con el sofocante calor de este verano que se hacía sentir intensamente en la sala.

La apertura de la Jornada se la reservó el grupo anfitrión con la puesta **Ikú y Eleggua**, del dramaturgo René Fernández Santana, versionada y dirigida por Mario Guerrero, con diseños de Pedro Castro y música original de José Armando Guzmán.

La pieza de Fernández Santana tuvo una feliz realización por el Guiñol de Camagüey, que siguiendo la propuesta del director, parodia simpáticamente la obra con un sello distintivo de humor criollo que pone al descubierto nuestra idiosincrasia. La atinada combinación de diferentes técnicas de muñecos, integrada a la música del espectáculo, con un acertado nivel de actuación y manipulación, más la inteligente utilización de las posibilidades que brinda el retablo, hacen que la puesta se desarrolle con un ritmo ágil y de buen gusto que atrapa la atención tanto de los pequeñines como de los mayores.

En la tarde, se presentó el Pequeño Príncipe, de Bayamo, con la obra **Juglares y Meñique**, versión sobre la adaptación de Francisco Garzón Céspedes.

A pesar de que el tema de la puesta es muy conocido y de difícil representación escénica, el colectivo granmense -con audacia y dominio no sólo de la actuación, sino también de la narración, de la manipulación de muñecos, así como de la pantomima- logra una puesta refrescante y dinámica, utilizando un retablo muy funcional que en momentos se fragmenta y se transforma permitiéndole al espectador el disfrute desmitificador de virtualidad titiresca.

Para el segundo día se programó **Yemayá y la maravillosa flauta**, una de las tres piezas concebida por la imaginación del dramaturgo René Fernández Santana, en la que mezcla deidades y leyendas de la cultura yoruba con historias

universalmentes conocidas de los cuentos tradicionales. La obra que presentó en esta oportunidad Papalote, con diseños de Zenén Calero, música de Raúl Valdés y dirección del propio Fernández Santana, resalta, entre otros valores, por su síntesis dramática, recreada con las peculiaridades y los tributos de la orisha que representa.

Fue un privilegio de los titiriteros, los actores y los especialistas contar con la presencia de René Fernández Santana, actor, director, diseñador, dramaturgo y profesor que, de manera sencilla, franca y espontánea, puso a consideración de todos su amplio caudal de conocimientos y experiencia en una clase magistral, en la que hizo hincapié en la importancia que tiene para el manipulador conocer la anatomía del muñeco.

Por el orden del programa le llegó el turno a **Chamarileros**, del Proyecto Universo, de Santiago de Cuba. El actor Santiago Cameago, entre canciones, juegos y trucos de magia, hizo cómplice de su espectáculo a los chicos y a sus padres, a los que de forma ingeniosa puso a competir y aunque no hubo premios, si existió un clima de diversión y alegría.

Al finalizar la tarde, en la sede de la UNEAC, Reina Ayala, presidenta de la filial de las Artes Escénicas en la provincia, daba la bienvenida a los participantes en la Jornada y de ellos a los invitados especiales: René Fernández, dramaturgo; Bárbara Oviedo, especialista de teatro para niños y jóvenes del CNAE; Joaquín Cobo y Mario Guerrero, director fundador y director actual del Guiñol de Camagüey, respectivamente, y a Manuel Villabella, periodista, quien se desenvolvió como moderador del fraternal encuentro.

En la clausura de la Jornada se presentó en la mañana **Oshún y el espejo mágico**, del Grupo Papalote, mientras en la tarde lo hizo Teatro Independiente, de Camagüey, con **La fiesta de la selva**.

La primera de las dos últimas obras exhibidas pertenece a la trilogía de cuentos del dramaturgo René Fernández Santana: Reinas y leyendas; la Oshún que interpreta la actriz Migdalia Seguí, bajo la batuta de René, convence, porque explota exquisitamente el espacio escénico, haciendo énfasis en cada movimiento y en cada gesto la sensualidad y la cadencia seductora de la Oshún que sincretiza con la Caridad del Cobre, la reina de la belleza, del amor y de las aguas dulces.

La fiesta de la selva, del Proyecto Teatro Independiente, de Camagüey, a pesar de que logró motivar a los niños y a algunos mayores que participaron del juego escénico propuesto por el grupo, no tuvo el gracejo ni la profesionalidad de los colectivos que le antecedieron, como tampoco nada tuvo que ver el presupuesto del espectáculo con el título que lo identifica.

Con las palabras de reconocimiento y agradecimiento al Guiñol de Camagüey, por su sostenida labor creativa durante más de tres décadas, Bárbara Oviedo dejaba clausurada la Jornada que constituyó un lindo homenaje al colectivo agramontino.■

EN Provincias

EL SILBO INVULNERABLE

Mayra Hernández Menéndez

La premisa fundamental que ha signado el derrotero de la Compañía Teatral El Silbo Vulnerado, desde su creación -hace ya un cuarto de siglo-, es la difusión de la poesía. Así lo afirma su carismático fundador, el zaragozano Luis Felipe Alegre.

-Cuando niño, aún sin saber leer, me apasionaba escuchar al gran actor Manuel Dicenta diciendo poemas de Jorge Manrique, y me los aprendía de memoria. Ese hecho mágico me inició en la Poesía en mayúscula -confiesa resuelto este poeta en actos, dramaturgo y director artístico y general de más de treinta espectáculos basados en textos (del Romancero a la lírica contemporánea) de España y nuestra América.

También denominada compañía juglaresca, ha realizado coproducciones con Francia y, recientemente, Cuba; el año próximo será con Bolivia. Se trata de una combinación de grupos unidos desde años atrás para estos espectáculos de absoluta calidad, como se evidenció, durante el Festival Hispano-Cubano que se llevó a cabo entre el 16 y el 23 de agosto, en Cienfuegos y Ciudad de La Habana.

Los teatros Terry y Nacional fueron las sedes que mostraron el talento y la gracia de este grupo de artistas y escritores hispanos que deleitaron -con teatro, música, poesía y danza- a un público diverso y complacido, que los aplaudió y admiró altamente.

El Silbo Vulnerado -nombre tomado de la poética del grande Miguel Hernández (cuya dramaturgia publicara nuestra Editorial Arte y Literatura, en 1977)- reúne a poetas como Antón Castro y Ramón García Mateos, y al narrador Adolfo Ayuso. Del propio modo se alían a este logrado proyecto el dúo Carlos y Alicia (con sus canciones satíricas), el conjunto Goliardos en Cambrils, de Castilla y Andalucía, y el cantautor Vicente Llorente (en cuyas letras y música combina zonas, ironías y amores dispares, pero unidos por su vocación universalista). Uno de los momentos singulares de la Compañía sería la puesta de **Ñaque, o de piojos y actores**, obra de José Sanchis Sinisterra antes vista en Cuba y esta vez bajo la

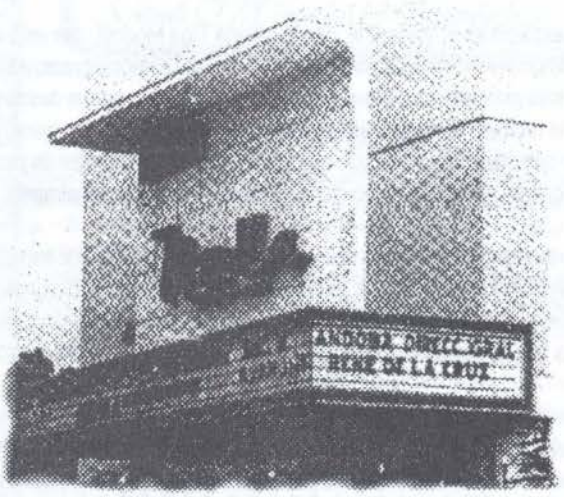
• **El Bululú** (unipersonal) de El Silbo Vulnerado. Luis Felipe Alegre. CERVELO

dirección del joven Jesús Arbués. Para niños -quienes muy bien las acogieron- fueron gratas las puestas de Helena Millán (*La tía Elena*) con sus títeres de notable factura. No obstante, el mayor vuelo de los espectáculos presentados por El Silbo Vulnerado fue la significativa puesta -que tuvo su estreno en nuestro país- de **Mil ochocientos noventa y ocho: antes y después en la poesía cubana**, coproducción del teatro Terry con la Compañía española, interpretada por actores del a veces injustamente olvidado o desdeñado Centro Dramático de Cienfuegos (al que Luis Felipe Alegre reconoce su "ductilidad e histrionismo"), con el apoyo musical del cuarteto Ad Libitum y el grupo Danza Unida -ambos igualmente de La Perla del Sur-, todos dirigidos por el propio Alegre y con música de la también cienfueguera Arelys Espinosa ("sustento del espectáculo, para mí fundamental, a la que avizoro como uno de los genuinos valores de vuestra creación en solfa", de acuerdo con las palabras del realizador).

Luis Felipe valoró, con justa razón, de excelente resultado esta puesta -no común, por cierto, entre nosotros- que llevó a las tablas textos de poetas cubanos del siglo XIX y de nuestros días. Tal hecho estético fue reconocido en la clausura del evento por Waldo González, vicepresidente de la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, y Miguel Cañellas, director del Terry.

Y si a esto unimos la lectura de fragmentos de piezas del dramaturgo Gerardo Fulleda León (en su propia voz) y poemas de Nancy Morejón -quien también participó, en Cienfuegos y Ciudad de La Habana, en la presentación de su antología *Botella al mar*, publicada por Ediciones Olifante y prologada por Adolfo Ayuso-, así como las formidables canciones de Marta Valdés, interpretadas por ella misma, no hay más que decir: fue un indudable triunfo para ambas culturas -la cubana y la española-, ahora y siempre aún más fusionadas.■

AMBITO ESCÉNICO



EL TEATRO MELLA

Y SU ACONTECER CULTURAL

Entrevista a Daysi Stable, directora de la instalación

E. R. H*.

La palabra TEATRO *nos conduce a la antigüedad, amparada por musas como Talía o Melpómene, que representan la Comedia y el Idilio -la primera (una de las Tres Gracias, en griego* Cárites, *deidades paganas que personificaban la belleza), simbolizada con una máscara y una guirnalda de hiedra, y la segunda asociada a la tragedia.*

Teatro es también el lugar en que se presenta la obra; la instalación o espacio que le da vida al esfuerzo de un grupo de actores por comunicarse con el espectador, para que el mensaje de Talía y Melpómene encuentre la recepción adecuada.

El teatro Mella, que creció en la base de un cine (Rody o Rodi) para satisfacer el encanto de estas musas, cuenta con una actividad artística, insertada en el acontecer cultural citadino. Su directora, Daysi Stable, aborda aspectos relacionados con la vida de esta instalación.

▫ *Acerca de la estructura y las posibilidades de las salas y algo más.*

Nuestro coliseo posee una sala grande con mil cuatrocientas setenta y cinco localidades, que se identifica, fundamentalmente, con la danza y el teatro, aunque responde también a variedades, musicales, circo, teatro para niños, y, ante todo, el humor. Su capacidad es bastante grande para la danza, porque aunque ésta en su concepto amplio abarca desde el ballet hasta la danza moderna, la mayoría de los grupos programados aquí son los de esta última modalidad.

El ballet que con más frecuencia se presenta es el del Centro Pro-Danza, ya que el Ballet Nacional de Cuba tiene su sede en el Gran Teatro de La Habana, en la sala García Lorca. Lo integramos a la programación en las jornadas "Los Días de la Danza".

Otro espacio es el Mesanine, con la galería Tina Modotti, que está dividida en dos secciones: una dedicada a la plástica (ésta es para los nuevos valores a nivel nacional, con una selección realizada por especialistas), y la otra al teatro. Según el grupo que actúe en la sala principal, se expone en la galería su historia, que va desde programas, utilería, vestuario, escenografía y parte de la crítica que ha recibido tanto en Cuba como en el extranjero. De esa manera, el público puede apreciar el nivel de madurez alcanzado por dicho colectivo. Es un espacio que se presta para actividades de pequeño formato, presentación de revistas y homenajes a figuras de la cultura cubana que han sido galardonados internacionalmente. Aquí también funcionan los talleres que realizamos a menudo.

El Jardín es el otro espacio que poseemos y siempre ha sido explotado con una programación estable. Este año reformularemos sus actividades para lo que tendremos en cuenta las condiciones del lugar y las demandas de la comunidad. Se mantendrá la cartelera infantil los domingos e incluiremos música campesina, disco-fiñe y presentación de publicaciones (ya realizadas antes en las sedes de las mismas). De esta manera, se ganará un acercamiento a conceptos culturales válidos.

Pretendemos reabrir el Jardín el próximo año, y para ello queremos conveniar con ARTEX o HABAGUANEX, a fin de diseñar un modelo conjunto que logre un entendimiento entre ambas partes. Sabemos que es necesaria la divisa, pero cada institución debe hacerlo en dependencia de sus posibilidades. Para nosotros debe lograrse en el servicio técnico y artístico. Esto se traduce de la manera siguiente: cuando realicemos un convenio tanto con ARTEX como con HABAGUANEX, ellos atenderán lo comercial y nosotros lo artístico.

¤ *Acerca del diseño de la programación y el sentido en que se orienta la promoción y la divulgación.*

Tenemos dos líneas fundamentales de trabajo: la danza y el humor. Este último siempre llena el teatro y compensa económicamente lo que la primera no puede dar.

Apoyamos a esas manifestaciones artísticas que no tienen gran público, y son parte de la cultura del país, pero tenemos un plan económico que cumplir, determinado por cifras estudiadas sobre la base del comportamiento en años anteriores de estos parámetros.

La programación responde a un proceso de trabajo que realizamos con bastante antelación, y que nos permite un balance a partir de los indicadores mensuales que tiene establecido el teatro. Al comienzo no pasaban de trescientas personas que venían a ver un espectáculo danzario. Lo primero que hice fue tratar de verlo todo y para mí dos aspectos resultaron esenciales: el primero, conversar con los directores de las compañías danzarias, para que me explicaran sobre qué códigos se expresaba su creación y así entender lo que sucedía en el escenario; y el segundo, que la divulgación debía estar encaminada a explicar qué se proponía el director con la obra.

La promoción tiene que ser en conjunto entre el teatro y la Compañía y tenemos la obligación de que las manifestaciones artísticas, por su valor, se entiendan; si no, dónde está el valor si lo que queremos es enriquecer espiritualmente al hombre. Dónde está el enriquecimiento espiritual de la sociedad si usted no sabe lo que le están diciendo.

El tipo de promoción que realicemos ayuda al espectador. Yo cuando pregunto es para aprender y cuando voy a la radio hablo y explico. Tenemos un equipo de divulgación, pero yo participo también, porque pienso que es necesario que el grupo sienta el apoyo, desde la dirección hasta el último de los técnicos.

El creador está obligado a estrenar para un público mayoritario. Debe trabajar para una mayoría; ése es su deber. Sus objetivos no sólo se deben limitar a lo artístico.

La divulgación es muy importante, pero no por la fama de la compañía sino en qué línea está trabajando. Hace mucho tiempo que no escucho hablar a ningún director de estos grupos danzarios sobre los resultados que ya tienen a partir de sus investigaciones. Qué ha recogido de esos estrenos y de ese trabajo, cómo sienten la madurez del grupo. Cómo se sienten ellos en esta comunicación con el espectador, si notan que se ha ido ganando público, por qué y para qué.

De dos años para acá, la danza en este teatro ha tenido un aumento de espectadores. Ello tiene que ver con esta divulgación y un esclarecimiento de sus códigos.

¤ *Los talleres del teatro Mella.*

Los talleres referentes a las artes escénicas que realizamos son para todos los interesados. Les damos una promoción adecuada y la mantenemos en cartelera durante el tiempo prudencial, para aquellos que deseen participar tengan esa oportunidad.

¤ *La orquesta del teatro Mella dentro de la vida artística de la institución.*

Quiero reconocer a la orquesta de nuestro teatro, Viejas Tradiciones, que nació con el Conjunto Folclórico en esta sede. Hace música tradicional cubana. Actualmente está dirigida por el maestro Miguel Patterson y cuenta con diecisiete músicos. Hemos hecho un gran esfuerzo en promocionarla y mejorarla, en cuanto a calidad, a pesar de que los instrumentos no están en buen estado. Nos falta vestuario y otras cosas que ayudan a la promoción, pero continuamos participando en los FOLCUBA. Hemos acompañado al Conjunto Folclórico en algunas contrataciones en hoteles, en el territorio nacional, y estamos a las puertas de un contrato en Colombia a partir del año entrante, en el primer semestre. Parte de nuestros músicos están actualmente en México, en un espectáculo de seis meses de duración. Algo estamos logrando con el esfuerzo que hacemos para renovar la orquesta del teatro Mella.

¤ *Los técnicos... artistas que complementan la puesta en escena.*

Los técnicos, como bien dices, son también artistas. El que ilumina tiene que hacerlo bien, porque de lo contrario desfavorece la obra; la maquillista, el sonidista, el tramoyista, todos, en sentido general, son parte del acabado de una obra. Esto casi nunca aparece en blanco y negro, pero ya que me preguntas quiero aprovechar la oportunidad para expresar que nuestros técnicos son muy buenos desde el punto de vista humano, muy esforzados en su trabajo y muy orgullosos del mismo, al punto de que cuando coinciden figuras más viejas en este arte que es el teatro, ellos recuerdan anécdotas, y saben buscar soluciones que albergan en su memoria histórica. También poseo un buen equipo de dirección. Un ejemplo claro de su entereza lo demostraron en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, para que este teatro pudiera insertarse dentro del evento, algo que casi nadie esperaba, dadas las condiciones en que se encontraba.

¤ *Un tema crítico: la programación de los grupos del interior.*

Esto es medular. Como miembro del Consejo Artístico de las Artes Escénicas, no puedo negar que ése es un tema que siempre se ha tocado y estamos constantemente analizando la necesidad de programar estos grupos y qué es lo que lo limita. No es el espacio del teatro, porque yo lo tengo para cualquier grupo con valores artísticos; pero el problema está en el alojamiento y la transportación. El Consejo Nacional de las Artes Escénicas busca un local para garantizar el hospedaje, precisamente para que esa limitante no nos golpee más.

¤ *Acerca del futuro y otras fortunas.*

Hemos hablado de los espacios que se explotan dentro de la institución, de la programación y de la promoción. Todo esto tiene que dar un resultado -tanto artístico, que es lo fundamental, como económico- e ir en desarrollo. Debemos marchar siempre con los oídos bien abiertos jugando con las necesidades reales de nuestra población y a lo que va surgiendo en materia artística dentro del país. En mi teatro debe estar siempre lo mejor y lo más novedoso, para dárselo a conocer a ese público que tanto lo ama, que no olvida los dones de la representación y que vibra ante ella, porque la respeta y sabe analizarla.

¤ *Al final, un reconocimiento.*

Finalmente, quiero reconocer que la revista **tablas** me ha ayudado mucho en mi formación para poder dirigir una institución como ésta. Siempre la hallamos en cualquier evento o actividad y ha ganado mucho en belleza y calidad.

* Ernesto Rodríguez Hernández.

PRINCIPALES INVERSIONES EN SALAS TEATROS REALIZADAS POR EL CNAE HASTA EL PRESENTE

AMBITO ESCÉNICO

Desde 1995 se viene trabajando con éxito en la ejecución de un grupo de proyectos en las principales salas y teatros de provincias, con el propósito de mejorar el grave estado físico y tecnológico, para ofrecer una programación amplia, diversa y de calidad. A estas necesidades, fundamentalmente constructivas, de climatización, iluminacióon y sonido, acumuladas durante más de tres décadas, de manera progresiva se les han ido encontrando soluciones de acuerdo con nuestras posibilidades en divisas convertibles.

A través del Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura se ha obtenido financiamiento para determinados proyectos, lo cual representa un aporte significativo en las condiciones actuales del país, pero no puede solucionar las apremiantes condiciones en las que se encuentran las instalaciones teatrales, en particular muchos de los principales teatros en nuestras provincias.

El esquema de financiamiento en divisas del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, constituye otra vía importante, que a medida que se consolida aumenta los aportes destinados a las inversiones de todo el sistema de instituciones del CNAE.

Instituciones terminadas:
-Gran Palenque, Conjunto Folclórico Nacional.
-Teatro Mella.
-Sala Raúl Gómez García, de Guanabacoa.
-Proyecto Las Manos.
-Sala El Sótano (primera etapa).

Instituciones en proceso:
-Teatro Nacional de Cuba.
-Complejo Teatral Bertolt Brecht.
-Teatro Fausto.
-Sala Hubert de Blanck.

MAS DE TREINTA AÑOS

El Guiñol de Santa Clara celebró su aniversario 35. Con un amplio programa de actividades -organizado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, entre el 20 y el 25 de mayo-, este prestigioso colectivo festejó la señalada fecha con una muestra teatral que incluyó grupos invitados, exposición de muñecos y un taller de manipulación impartido por Allan Alfonso Linares.

Fundado el 25 de mayo de 1962, este grupo se fue apropiando paulatinamente de las técnicas tradicionales del teatro de figuras: títeres de guante, plano, varilla, marotte, mimados, etc. Desde sus inicios, ha concedido gran importancia al trabajo del actor en la construcción del muñeco, con una constante búsqueda en la creación de mecanismos de manipulación que posibiliten una depurada expresión gestual, aspecto esencial y necesario para obtener resultados relevantes en la actuación del títere.

Sin abandonar los clásicos infantiles y la literatura universal, el Guiñol de Santa Clara se ha caracterizado por la recurrencia a obras de nuestros autores, sobre todo contemporáneos, lo que le ha posibilitado éxitos de público y el reconocimiento de la crítica en numerosos festivales nacionales y extranjeros. Ha sido merecedor de prestigiosos galardones, con puestas en escena como **La Cenicienta**, que obtuvo (en el I Festival Nacional de Teatro, en 1966) los Premios de Dirección Artística, Actuación Colectiva y Diseño de Muñecos y Escenografía. **El ciclón de Guinea**, en el IX Festival de Teatro para Niños y Jóvenes (1985), recibió el reconocimiento de la prensa especializada, que destacó su valor educativo, la laboriosidad del trabajo escénico y la depurada manipulación de los muñecos. En 1990, en la XI edición del mismo festival, celebrado en Cienfuegos, **Okán Deniyé** mereció los Premios de Diseño y una Mención de Actuación Femenina, además de motivar el interés de los especialistas y creadores en general por el nivel de experimentación de su director, la utilización de técnicas novedosas en el campo de la animación y el despliegue de un trabajo corporal más complejo con la incorporación de bailes del folclor cubano.

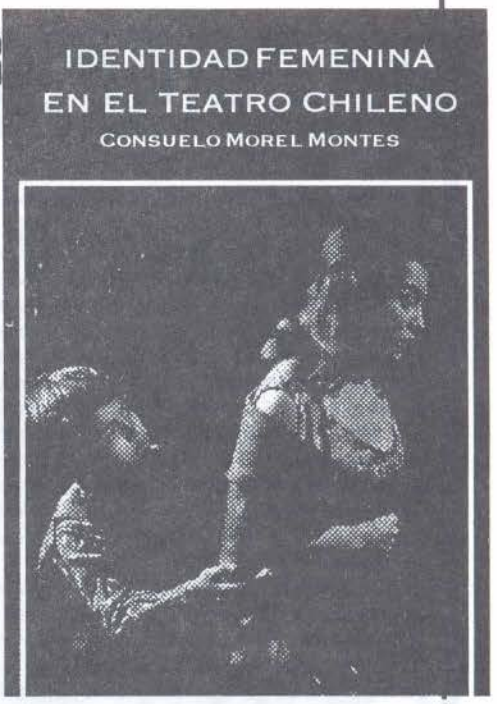
El Guiñol de Santa Clara ha representado a Cuba en Nicaragua (1980), en el Festival Internacional de Marionetas en Bielko-Biala, Polonia (1990), y en el Festival Internacional Titirimundi, de Segovia (1992).

Con un trabajo constante, caracterizado por la incesante superación y el perfeccionamiento de su quehacer artístico, el colectivo ha logrado mantener su estabilidad y cohesión. Iván Jiménez, su director general, valora los últimos años de trabajo como "...de muchas dificultades, esfuerzos, tristezas y grandes alegrías. La falta de sede y recursos la hemos contrarrestado con imaginación, entusiasmo, decisión de no dejarnos agotar y seguir luchando, pues sólo la creación artística queda...".

Olga Jiménez, otra fundadora del grupo -una maestra de primer grado devenida titiritera-, se siente muy satisfecha pues opina que"...en la actualidad se está retomando el muñeco y eso es muy importante. Nuestro grupo parecía anacrónico, pero tenemos la satisfacción de preparar a todo actor que pasa por aquí, con mucho entusiasmo y muy buenos resultados".

De la nueva generación de manipuladores, Allan Alfonso -director artístico de **El caballito enano** que, por la "conservación de lo más auténtico de la tradición titiritera", obtuviera el Premio de Puesta en Escena en el pasado Festival de Teatro de Camagüey- nos dice: "Formar titiriteros ha sido una constante. Sin darnos cuenta nos hemos convertido, además de artistas, en pedagogos y estamos orgullosos porque el futuro hay que asegurarlo. Y de hecho lo está. Aspiramos que cuando estemos ausentes, el Guiñol de Santa Clara siga cumpliendo su rol. Los más viejos nos hemos formado sobre la marcha y los nuevos que entran tienen la experiencia de nosotros; luego, su aprendizaje es más rápido. Creo que la salud del grupo es buena, no sólo por su calidad artística sino humana, que es muy importante para que los colectivos tengan un resultado artístico y social".

Identidad Femenina En El Teatro Chileno



María de la Luz Hurtado*

En este libro se ha volcado un largo proceso de indagación multidisciplinaria conducida por la profesora titular de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Consuelo Morel Montes. Socióloga con estudios en Psicoanálisis, ha convocado en los últimos años a psicoanalistas, teóricos de la cultura, directores, actores y dramaturgos, para aplicar por primera vez a la dramaturgia chilena elementos teóricos y metodológicos de la psicología profunda. La publicación, junto con desarrollar las bases conceptuales del psicoanálisis y de su relevancia para el estudio de obras dramáticas, pone énfasis en la elaboración que hacen de *lo femenino* quince obras de la dramaturgia chilena creadas entre 1920 y 1990, de autores como Moock, Acevedo Hernández, Debesa, I. Aguirre, Heiremans, Wolff, Steveking, Rivano, Meza, Benavente, Radrigan, de la Parra e I. Stranger.

Al atravesar el estudio setenta años de la historia dramática chilena, van apareciendo las constantes de *lo femenino* en este entorno, y también las transformaciones que los cambios de costumbres y de valoración de la mujer van introduciendo. El concepto tan elusivo de *identidad* se va configurando con claves lanzadas desde hace mucho tiempo en esas obras, muchas de las cuales recientemente otras ciencias sociales y movimientos de mujeres están conceptualizando.

La captación de lo femenino realizada por quienes lo confrontan desde su ser masculino (trece de los autores analizados son hombres) también nos muestra que, en la creación artística, la percepción *del otro* se revela con una verdad empática que trasciende el género del creador ("Madame Bovary soy yo", dijo Flaubert). Autores y autoras percibieron tempranamente las opresiones y los dolores que experimentaban las mujeres, muchas veces fruto de las rígidas convenciones sociales que las apresaban en normativas y deberes, seres saturados de preconceptos. Pero también el uso que la mujer hace de sus atributos, como armas de presión sobre aquellos que quiere conquistar o retener para la satisfacción de sus propios deseos, queda a la vista. La muestra trabajada no seleccionó obras promocionales o reivindicativas de un modelo o de una condición de *ser mujer*, sino buscó que se manifestaran los diferentes juegos dramáticos que la realidad psíquica de la mujer, operante en la historia chilena, le ha permitido entablar.

Es sin duda una interpretación inédita la que este estudio hace de las conductas y motivaciones inconscientes de los personajes ya que, las más de las veces, desentraña elementos que el juego verbal de éstos oculta o niega, y que no ha estado presente en las interpretaciones que la crítica y la dirección escénica de estas obras han realizado.

Identidad femenina en el teatro chileno, de Consuelo Morel Montes, Ediciones Apuntes, de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, diciembre de 1996, 238 pp.

* Profesora titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

TABLILLAS EN tablas

XV Aniversario

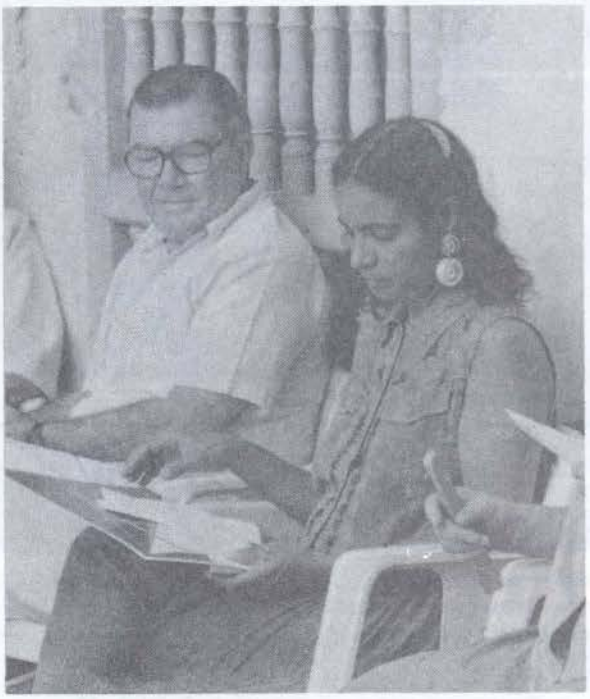
Tablas ha estado junto a nuestro movimiento teatral durante todos estos años. Cada suceso, obra o evento relevante ha aparecido reflejado en sus páginas. Se trata de una publicación destinada a "difundir la imagen del teatro cubano actual y ser un vehículo de orientación y crítica", como bien sostiene la nota editorial del primer número que apareciera en 1982; y es también una fuente integradora y necesaria de nuestra cultura, porque el teatro no es sólo el esfuerzo de muchos hombres en condiciones, a veces, adversas sino el resultado de los procesos que perfilan la vida, y la existencia de **todos** los hombres en su contexto.

El XV aniversario de la revista se festejó durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana. José A. Maragoto, presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, ante Yana Elsa Brugal (actual directora), creadores del sector y otros participantes, en general, reconoció la trayectoria de la publicación y la necesidad de su permanencia, por lo que implica para nuestro movimiento teatral.

La actividad contó con la presencia artística de Teatro Irrumpe -que también arribaba a su XV aniversario-, con la interpretación de fragmentos de su reciente estreno, **Electra**.

Se destacó la labor de aquellos que en el pasado les correspondió la realización de **tablas**, editores y redactores, así como a sus anteriores directoras, Rosa Ileana Boudet (fundadora) y Vivian Martínez Tabares.

Los pintores Juan Moreira y Aisar Abdala Jalil Martínez donaron sus cuadros (*El gallo del huevo de oro* y *Estatua ecuestre*, respectivamente), que aparecen en la contraportada de los números 4/1996 y 1-2/1997, presentados en esta ocasión.



CUADRA

Como parte de los homenajes que por la fecha se ofrecieron a la revista, el Centro de Teatro y Danza de La Habana hizo un reconocimiento a la publicación, entregándole un diploma a su directora Yana Elsa Brugal, por la labor desempeñada en la promoción y divulgación del arte teatral y danzario.

También se reconoció a los colaboradores (de antes y de ahora), sin los que no se podría realizar dicha encomienda.

CUADRA

LANZAMIENTOS

Se presentó el número 1-2 de 1997 de nuestra revista, que contiene variada información sobre las conferencias de los creadores de las artes escénicas, que se desarrollaron en el Teatro Nacional en abril, presididas por Abel Prieto, ministro de Cultura, y José M. Maragoto, presidente del CNAE.

Dicha edición, además de las secciones habituales, presenta una entrevista a José M. Maragoto, quien aborda algunos de los temas tratados en dichas conferencias por parte de los creadores.

LANZAMIENTOS

VIRGILIO PIÑERA, UN ASEDIO EN LOS 90

En la ciudad de Ciego de Avila

se efectuó -a partir de una iniciativa de la filial de la Asociación Hermanos Saíz de esa provincia, apoyada por la Dirección Nacional de la misma y el CNAE- la muestra-coloquio teatral "Virgilio Piñera, un asedio en los 90". La cita, desarrollada entre los días 3 y 6 de julio, tuvo como objetivo fundamental rendir homenaje a nuestro mayor dramaturgo, proponiendo una revisión de las puestas que, acerca de su obra y vida, han llevado a escena los más jóvenes creadores del país. Asimismo, junto a las funciones que se sucedieron en la sala Abdala y en el teatro Principal, se produjo una serie de conversatorios críticos y alrededor de las obras presentadas, y se impartieron conferencias en torno al autor de **Aire frío**, a cargo de Bárbara Rivero y Roberto Gacio. Las puestas que conformaron la muestra teatral fueron: **¡Oh, Virgilio!** (Teatro 2), **El trac** (Teatro de los Elementos), **El flaco y el gordo** (Teatro Primero) y **El ciervo encantado**, del grupo homónimo, cuya directora, Nelda Castillo, realizó, además, un taller en el que expuso sus métodos de trabajo, y presentó, en función especial, su espectáculo **Un elefante ocupa mucho espacio**.

A fin de mostrar un panorama más amplio acerca de esta *persecución piñeriana*, el público avileño pudo ver, en video, fragmentos de **La niñita querida** y **La boda** (ambas por Teatro El Público y dirigidas por Carlos Díaz y Raúl Martín, respectivamente). En la última jornada del evento se entregó, por tercer año consecutivo, el premio Maestro de Juventudes, que recayó esta vez en dos personalidades imprescindibles ya en nuestra historia teatral: el director Vicente Revuelta y la doctora Graziella Pogolotti.

"Virgilio Piñera, un asedio en los 90" no fue sólo el primer homenaje nacional que se le rindió en el año a nuestro mejor autor dramático -ampliado luego en el Festival de La Habana-, sino también una demostración del interés desplegado por la Asociación Hermanos Saíz en validar, mediante estrategias de este tipo, el quehacer de los teatristas de más corta edad, en vinculación estrecha a la mejor obra de nuestros mayores.

EN EL EXTERIOR

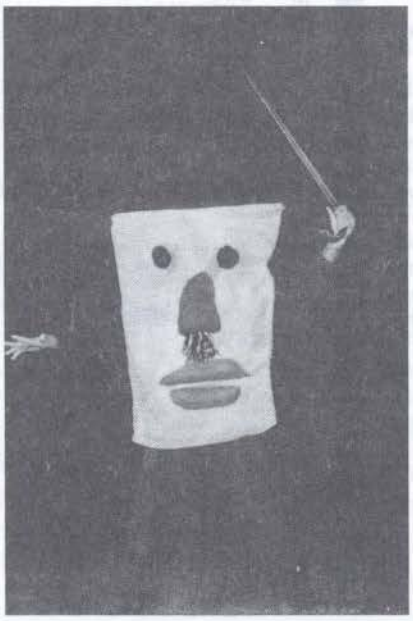
CREATIVIDAD, CIENCIA Y TITERES

Por tercera vez, Xiomara Palacio y Armando Morales, fundadores del Teatro Nacional de Guiñol, regresaron a Perú, esta vez invitados por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), a fin de dictar el Taller "Creatividad y diseño a través de objetos", en el marco del Congreso Nacional de Creatividad en la Educación, celebrado los días 5, 6 y 7 de agosto de 1997.

La visita de los cubanos coincidió con un Encuentro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ). Por ese motivo, el Instituto Nacional de Cultura organizó, en el imponente Museo de la Nación, la muestra "Celebremos el Teatro para Niños", en la cual nuestros artistas ofrecieron la **Suite concertante para dos titiriteros**.

Posteriormente, del 20 al 30 de agosto participaron con el mismo espectáculo en el VI Encuentro Internacional de Teatro en la ciudad de Trujillo. Compartieron las jornadas, en el remozado Teatro Municipal, con los colectivos Escuela Superior de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, de Argentina; El Portón, de Colombia; La Cooperativa Teatral La Tirana, de Chile; Rojoscuro, de Ecuador; Compañía Teatral de Cojedes, de Venezuela, y los grupos limeños Waytay, Cuatrotablas y Yuyachkani. El grupo anfitrión, Olmo-Teatro, presentó la pieza **A ver, un aplauso**, del dramaturgo César de María, dirigida por Marcos Ledesma, artífice principal de la trayectoria del evento.

De regreso a Lima, el Teatro y Escuela de Títeres Kusi-Kusi -grupo emblemático de este arte en Perú- auspició una temporada en su tradicional sede La Cabañita. Los títulos seleccionados para este espacio fueron **Chímpete-Chámpata**, por Armando Morales, y **La ranita Rosita**, por Xiomara Palacio. La Biblioteca Municipal de Jesús María y el colectivo La Tarumba acogieron también, en sus respectivas salas, a los teatreros cubanos.



TITERES ENTRE LIBROS Y NIÑOS

Una vez más, **La lechuza ambiciosa** extiende sus alas en busca de nuevos espacios. Estrenada en julio de 1976 en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) -como parte de la Feria Cultural para celebrar el aniversario 23 del Asalto al Cuartel Moncada-, esta obra (basada en el cuento homónimo de Onelio Jorge Cardoso) ha participado en festivales de Perú, México, Argentina e Italia. En la Gala de Clausura del Encuentro de Teatro para Niños Guanabacoa 94 celebró su representación número 500.

Ahora, en el marco de la IV Feria del Libro del Pacífico colombiano -llevada a cabo entre el 13 y el 23 de noviembre de 1997 en Cali-, Armando Morales, Xiomara Palacio y Miriam Sánchez, del Teatro Nacional de Guiñol, asistieron como embajadores cubanos. Esta edición -que tuvo como tema central "Ciudad y Cultura"- fue dedicada a La Habana como Invitada de Honor.

Tanto **La lechuza**... como el unipersonal de Miriam **Los tres pichones** revivieron los aplausos de antaño. Así lo confirmó el diario *Occidente* (del 13 de noviembre), al decir que estas obras "no han podido quedarse en las maletas del olvido, pues las tres generaciones que las han visto y vivido no permiten que se vayan de los escenarios".

EN EL EXTERIOR

DE VUELTA
El Mirón Cubano

Invitados por el Ayuntamiento de La Coruña, El Mirón Cubano participó por cuarta ocasión en las fiestas de María Pita, en las que coincidieron con diferentes personalidades del mundo del arte a nivel internacional.

Allí presentaron el espectáculo **Bromibromiando**, bajo la dirección de Albio Paz. Se trata de una obra para niños que le concede la primacía al diseño de muñecos y a la creación de juegos que le permite a los niños una viva participación.

Las fiestas de María Pita poseen un carácter tradicional y se desarrollan durante todo el mes de agosto en plazas, barrios, calles y otros escenarios de esta índole.

TEATRO EN LAS NUBES
REPRESENTA AL TEATRO JOVEN CUBANO EN FESTIVALES INTERNACIONALES DE COLOMBIA Y VENEZUELA

Durante septiembre y octubre de 1997, el Grupo Teatro en las Nubes, dirigido por Rolando Tarajano, participó en el Festival Internacional de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia (VIII edición) y el XXII Festival Internacional de Teatro de Oriente, en Barcelona, Venezuela. En ambos países fueron elogiados por crítica y público los títulos **Las culpables** y **Mamá**. Esta última, del dramaturgo Raúl Alfonso y dirección de Tarajano, fue una sorpresa para los creadores del grupo por las reacciones de interés y emoción que despertó en el público extranjero. En un artículo publicado en el diario *El Globo*, de Caracas, se expresó la sorpresa por "habernos encontrado con un teatro cubano con proyección internacional, por las excelencias de las actuaciones y la belleza del montaje escénico".

Teatro en las Nubes -a petición de la Universidad Central de Caracas y en coordinación con la Federación Estudiantil Universitaria- prolongó su estancia en Venezuela para realizar una gira que comenzó en la capital y luego se extendió por cinco estados del país.

INVITADO / INVITADO

X FESTIVAL DEL SUR
El dramaturgo y crítico teatral cubano Freddy Artiles

asistió como invitado al X Festival del Sur (del 12 al 21 de septiembre), en la villa de Agüimes, en Gran Canaria, así como al I Congreso Internacional de Teatro, celebrado del 13 al 15, en el marco del evento, con la ponencia "Teatro para niños en Cuba: la mayoría de edad". En este congreso participaron también, por Cuba, la profesora e investigadora Raquel Carrió y el dramaturgo y director teatral Tomás González.

Además, Artiles impartió los talleres "La técnica del drama" (15 al 21 de septiembre), y "La dramaturgia del teatro de títeres" (del 30 de septiembre al 4 de octubre), en la sede del teatro Arbolé, de Zaragoza.

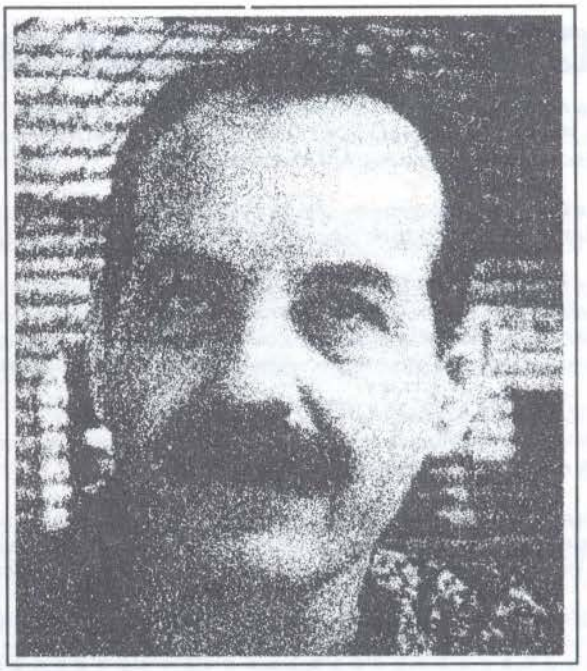
TEATRO 2 (ECLIPSE)

El Grupo Teatro 2 (Eclipse) asistió, como invitado, al I Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes "Telón Abierto" (20 al 30 de noviembre de 1997), de la ciudad de Aguascalientes, México, con extensión al D.F.
Altérmino de sus actividades, los organizadores del Festival reconocieron su labor, mediante correspondencias enviadas a la Presidencia de las Artes Escénicas de Cuba.
Teatro 2 también fue invitado al estado de Veracruz, donde sus integrantes -William Fuentes y Santiago Bernal- recibieron elogios y altos reconocimientos por realizar sus funciones ante más de mil niños de la localidad.

EN EL EXTERIOR

Eddy Socorro

VINCULOS DE COLABORACION, CUBA-ALEMANIA



La primera invitación de trabajo la recibió en 1993 después de una de las funciones de su montaje de **Los hijos de Medea**, en el Teatro Nacional de Guiñol, a la que asistieron los directores del Centro de Teatro para Niños y Jóvenes de Frankfurt y del Teatro Carrousel de Berlín. Desde entonces ha vuelto cada año a Alemania, donde el éxito y la buena suerte continúan acompañando a Eddy Socorro, quien comparte su labor artística entre ese país y el nuestro.

El encuentro y acercamiento a otras culturas constituyen la estrategia principal de la escena alemana contemporánea, destacándose en un primerísimo lugar el teatro que se realiza para el público de las más tempranas edades, en una diáfana lucha por la defensa de los principios humanistas, amenazados más que nunca por engendros humanos como el racismo, el nacionalismo y la xenofobia, fenómenos sociales que han sacudido y se ensañan nuevamente en el viejo continente y de forma muy especial en la RFA.

Para Eddy Socorro, quien realizara estudios superiores en la desaparecida RDA, en la década del 70, y considera a ese país como su segunda patria, las temporadas de trabajo en los teatros alemanes son el resultado de la voluntad de muchos hombres de bien por mantener y fortalecer los vínculos de colaboración entre Alemania y Cuba, la reafirmación de los principios del arte, llamado a no cesar en su empeño por el progreso y el mejoramiento humanos.

A la primera etapa de trabajo en el Teatro Carrousel se remite su encuentro con el *regisseur* de origen argentino Marcelo Díaz, quien desde 1996 se desempeña en la conducción del Teatro Kiz de Zurich, una de las más importantes agrupaciones profesionales suizas, que funciona bajo el coauspicio de la Academia de Actuación de ese país.

Díaz y Socorro se han propuesto concretar en 1998 el Primer Proyecto de Colaboración Cuba-Suiza Italo Calvino, el cual contará por la parte cubana con la participación del autor teatral Abilio Estévez, los actores del Teatro Nacional de Guiñol, Xiomara Palacio y Armando Morales, así como una representación de jóvenes actores de varias provincias cubanas.

El proyecto comenzará a desarrollarse en Suiza y el público cubano tendrá la posibilidad de apreciar el resultado final de la unión artística de creadores de varias nacionalidades, quienes pretenden desafiar y romper los muros invisibles que amenazan con separar a los pueblos y sus hombres.

LIBRERIA DE TEATRO / CINE / MUSICA / DANZA /
EDITORA - DISTRIBUIDORA

Colección Teatro

TODAS LAS
PUBLICACIONES
QUE USTED
NECESITE DE TEATRO
ANTIGUAS
O
MODERNAS

SOLICITELAS
A LA LIBRERIA
LA AVISPA

San Mateo No.30, 28004, Madrid. España.
Teléfono y Fax: (91) 3080018

ACITAE

CENTRO CUBANO DE LA OISTAT

La ACITAE (Asociación de Ingenieros y Técnicos de las Artes Escénicas, dirigida por José A. Prades Hung), representa el Centro Cubano de la OISTAT (Organización Internacional de Escenógrafos, Técnicos y Arquitectos de Teatro).

La OISTAT realizó, entre los días 19 y 22 de marzo del presente año, su X Congreso Mundial, en la ciudad de Pittsburgh, Estados Unidos, en el que la parte cubana presentó un informe sobre las actividades realizadas durante el pasado año.

La misión de la OISTAT está centrada en el acto de estimular el intercambio de ideas, aprendizaje e innovaciones, así como la promoción y colaboración internacional entre las profesiones que apoyan la representación en vivo. También promueve la formación de Centros Nacionales en cada país, para cumplir con estos propósitos; a la vez, asume el respeto de la integridad de todas las culturas, lo que la lleva a celebrar la diversidad y las similitudes de quienes tienen la encomienda de apoyar la representación en vivo.

Entre sus objetivos aparece la redefinición organizativa de la OISTAT, el suministro de guías y programas educacionales, la promoción de la propia organización y de la seguridad del trabajo a los profesionales que apoyen la representación en vivo, así como la necesidad de ampliar la nómina de sus miembros.

Desde el punto de vista informativo, plasma el impulso de la comunicación entre las publicaciones de la OISTAT, a través de la colección, evaluación y difusión de la información. También muestra en sus objetivos el estímulo a las exhibiciones, las competiciones y los reconocimientos relacionados con el apoyo de la representación en vivo.

La ACITAE -Centro Cubano de la OISTAT- tiene su sede en Reloj 402, entre Aguilera y Enramadas, Santiago de Cuba.

El Mejor Homenaje

Las ideas lúcidas llegan para quedarse, como siempre demuestran los mejores ejemplos. Y en el arte, se reciben con el mismo entusiasmo si su calidad las valida.

Así sucedió sólo meses atrás con el inteligente proyecto de Pedro Juan de la Portilla -presidente del Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Pinar del Río-, quien generó la celebración de justos tributos a figuras de las tablas en varias de sus manifestaciones. Y, por supuesto -con el invaluable apoyo de las organizaciones políticas y de masas de los respectivos municipios-, la puso en práctica.

De tal suerte, se llevó a cabo, en San Diego de los Baños, el homenaje a Verónica Lynn -quien naciera en dicha localidad, célebre por sus aguas térmicas y medicinales-, que incluyó un encuentro entre nuestra excelente intérprete de teatro, televisión, cine y radio y Filomena Morales y Lenia María Pérez -del Conjunto Dramático Rumbo, de Pinar del Río-, las que han asumido el conocido papel de Camila en la obra de José Ramón Brene, un clásico personaje consagrado por Verónica.

Más tarde, se realizó lo mismo, pero en Candelaria, con otra destacada actriz de esos medios: Paula Alí, también querida y admirada en su "patria chica", donde recibió el Escudo candelariense y fue declarada "Hija Ilustre".

Posteriormente, fue Rogelio Blaín -conocido actor de la televisión- quien recibió otro homenaje en su San Cristóbal natal. Y aún quedan varios "pinareños ausentes" que, para el año entrante, igualmente serán agasajados (Raúl Eguren y Gaspar González Lanuza, entre otros).

Con estas acciones, Pedro Juan de la Portilla y su breve pero intenso equipo han logrado aglutinar -en provecho de una genuina cultura comunitaria- a los pobladores de dichas regiones en torno a los homenajeados. De tal forma, además, se ofrenda la admiración y el cariño a sus artistas, al margen de que, por su participación en actividades a cargo de figuras locales, conversatorios y visitas a centros culturales y productivos, estos creadores se dan a conocer más profundamente.

10 años

DE DANZA DEL CARIBE

Teatro de la Danza del Caribe celebró sus 10 años de trayectoria artística, con el reconocimiento de críticos, especialistas y público en todos los escenarios donde han presentado su arte.

La Compañía, que dirige el prestigioso coreógrafo Eduardo Rivero, continúa en la indagación de temas, ritmos y movimientos de la expresión caribeña, insertados en un lenguaje de singular calibre artístico que se expresa a través de la Danza Contemporánea. Su repertorio se nutre con obras de jóvenes bailarines y del propio director general entre las que se incluyen **Son para ti** y **Balance** (Bárbara Ramos); **Entre blancos y negros** (Arturo Castillo), y **Avemaría, Destellos, Ceremonial de la Danza**, junto a las antológicas **Súlkary** y **Okantomí**, todas de Eduardo Rivero.

Actualmente, algunas primeras figuras mantienen compromisos de contrato fuera de Cuba. Esta agrupación danzaria ha participado en eventos de notable importancia como el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España; el Festival Internacional de Teatro de La Habana; la Quincena de la Cultura Cubana en Portugal; la Semana de la Cultura Cubana en México, y también ha recorrido algunos países del Caribe.

MAGOS SANTIAGUEROS Premiados

En el recientemente concluido III Encuentro Internacional de Magia Anfora'97 los magos santiagueros Eduardo Torres y Luis Fernando Valdés obtuvieron el primer y segundo premios, respectivamente, en el marco del Concurso Nacional de Magia que convocó la ciudad de Las Tunas.

La Compañía de Magia Caribeña que dirige Eduardo Martínez y de la cual son integrantes los laureados también fue valorada por su destreza artística y reconocida calidad.

CONCURSO NACIONAL DE TEATRO "FRANCISCO COVARRUBIAS" UNEAC´97

PREMIO DE PUESTA EN ESCENA
Albio Paz por **El gato y la golondrina**.

PREMIOS PROTAGONICOS DE ACTUACION MASCULINA
Roberto Bertrand por **Calígula** y Francisco García por **La Legionaria** y **Potestad**.

PREMIOS PROTAGONICOS DE ACTUACION FEMENINA
María Teresa Pina por **Alto riesgo** y Laura de la Uz por **La boda**.

MENCION PROTAGONICO DE ACTUACION FEMENINA
a Nieves Riovalle por **Medea**.

PREMIOS DE ACTUACION DE REPARTO
Alina Rodríguez por **La boda**
Mayra Mazorra por **Mar nuestro**
Carlos Acosta por **Medea**.

MENCION DE ACTUACION DE REPARTO
Leticia Martín por **Calígula** y Walfrido Serrano por **Medea**.

PREMIO DE MUSICA
Juan Piñera por **Medea**.

MENCION DE MUSICA
Ulises Hernández por **Calígula**.

JURADO
Armando Suárez del Villar
PRESIDENTE
Doris Gutiérrez / José Raúl Cruz / Jorge Garciaporrúa / Wàldo González

PLACA José María Heredia

a

NORA HAMZE

En ocasión de sus 30 años de vida artística, la actriz Nora Hamze fue homenajeada con la entrega de la placa José María Heredia, la más alta distinción que confiere la Dirección de Cultura en Santiago de Cuba. A propuesta del Consejo de las Artes Escénicas en esa ciudad, el reconocimiento no sólo avala su fructífera carrera de actriz, sino también su contribución como profesora y promotora del movimiento escénico santiaguero. Anteriormente, la habían recibido importantes personalidades de las artes y las letras, como Abelardo Estorino, Vicente Revuelta, Eduardo Rivero, Raúl Pomares, Ernesto Armiñang, Rafaela Chacón Nardi y Juan Sánchez, entre otros.

CONVOCATORIA

Premio Nacional de Dramaturgia Teatro Papalote 1998

BASES

- Podrán participar todos los dramaturgos cubanos o extranjeros que residan o no en el país, aunque el Premio tiene carácter nacional.
- No se aceptarán obras estrenadas o publicadas con antelación, ni siquiera parcial-mente. Tampoco pueden haber sido premiadas en concursos similares de Cuba o el exterior, lo cual debe hacerlo constar el autor por medio de una declaración jurada.
- La temática es libre.
- El Jurado del Premio Nacional de Dramaturgia estará integrado por prestigiosas personalidades invitadas al III Taller Internacional de Títeres.
- Los trabajos deben entregarse mecanografiados, a dos espacios y en cuartillas foliadas en original y 3 copias.
- El Jurado sesionará durante la celebración del evento y emitirá su fallo, inapelable, el 10 de abril, día de la clausura.
- El premio consistirá en la publicación de la obra.
- Las obras presentadas que no sean premiadas pasarán a engrosar los fondos del Centro de Información del Títere del Grupo Papalote.
- Se otorgará un premio único y las menciones que el Jurado estime.

Los interesados pueden enviar sus trabajos hasta el 1 de marzo 1998
a la siguiente dirección:

Teatro Papalote
Daoíz no.83 e/ Santa Teresa y Ayuntamiento, Matanzas, Cod. Post. 40100, Cuba.
Telefax: 52-1672.

INDICE 1997

A

Albelo Oti, Ismael S.: "Días de danza en Cuba", 1-2/97, p. 19//"¿Esperar o estrenar? Esa es la danza", 1-2/97, p.90.// "Vida, pasión y muerte de **María Viván**", 3-4/97, p. 73.

Aguilera Borrero, Frank: "Mi idioma es el cuerpo" (entrevista a Eduardo Rivero), 1-2/97, p. 62.// "La palabra empeñada", 3-4/97, p. 42.

Artiles, Freddy: "Los títeres y los jóvenes creadores", 1-2/97, p. 21.//"Tres continentes a escena", 3-4/97, p. 53.// "Una equilibrada ligazón", 3-4/97, p. 90.

B

Barreiro Yero, Jesús: "Jornada de teatro para niños", 3-4/97, p. 96.

Boudet, Rosa Ileana: "Historia y metáfora", 3-4/97, p. 7.

C

Carrió, Raquel: "La experimentación en el teatro de la mujer", 1-2/97, p. 49.// "**Otra tempestad**: de la investigación de fuentes a la escritura escénica", 3-4/97, p. 3.

Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro (de la UNESCO): "Mensaje por el Día Internacional del Teatro", 1-2/97, p. 106.

D

Diago, Nel: "Diez años de Dansa Valéncia", 3-4/97, p. 45.

E

Espinosa Mendoza, Norge: "Teatro D'Dos. No más plazos traicioneros", 1-2/97, p. 80.// "**El ciervo encantado**. Para la infinita memoria de un ritual", 3-4/97, p. 89.

Eventos especiales: 3-4/97, p. 40.

F

Fulleda León, Gerardo: "Una entrega fructífera", 3-4/97, p. 84.

G

Garbey Oquendo, Marilyn: "De Colombia La Candelaria", 3-4/97, p. 86.

Gibert Núñez, Yamina: " Un **príncipe preguntón** como **Romance de ciegos** y videntes, 1-2/97, p. 23.

González, Waldo: "Casi en la década, ¿la decadencia?, 1-2/97, p. 14.// "Todas las magias", 1-2/97, p. 103.// "Virgilio, todos los homenajes", 3-4/97, p. 16.// "El imprescindible Santiago García", 3-4/97, p. 37.// "Milián, el adelantado", 3-4/97, p. 59.

González-Lustig, Patricia: "En el teatro el carnaval de Barranquilla", 1-2/97, p. 54.

Guerra, Ramiro: "Significación de la crítica en la danza del siglo XX", 3-4/97, p. 57.

H

Hernández Espinosa, Eugenio: **Alto riesgo**, libreto no. 41, 1-2/97 (páginas centrales).

Hernández-Lorenzo, Mayté: "El ansia de tener la luna" (entrevista a Carlos Díaz), 3-4/97, p. 10.

Hernández Menéndez, Mayra: "El Silbo invulnerable", 3-4/97, p. 7.

Hurtado, María de la Luz: "Identidad femenina en el teatro chileno", 3-4/97, p. 103.

M

Mansur, Nara: "Mi arca", 1-2/97, p. 75.

Marinis, Marco de: "Artaud. El último teatrro de la crueldad", 1-2/97, p. 46.

Márquez, Guillermo: "Brasil. Espiritualidad y vuelo danzario", 3-4/97, p. 81.// "Solamente solos en Holguín", 3-4/97, p. 92.

Milián, José: **Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma**, libreto no. 42, 3-4/97 (páginas centrales).

Morales, Armando: "El sitio teatral a las montañas: acción de Quijotes", 1-2/97, p. 94.

O

Oramas, Ada: "La ópera **Rita**. Todo un Donizetti", 1-2/97, p. 87.// "Abrecaminos al diálogo de hoy", 3-4/97, p. 20.// "Patricia González reclama voces de mujer", 3-4/97, p. 38.

P

Pérez, Jorge Ignacio: "Aplausos y fatigas de un abarcador encuentro", 3-4/97, p. 18.

Pianacci, Rómulo: "La desacralización del espacio teatral en occidente", 1-2/97, p. 58.

Pino, Amado del: "La riesgosa defensa del talento", 1-2/97, p. 32.// "Panorama desde Bayamo", 1-2/97, p. 92.//"En la octava raya", 3-4/97, p. 15.

R

Rivas Rodríguez, Jorge: "Ultimo acto. Festival de Teatro de La Habana", 3-4/97, p. 19.

Rodríguez Hernández, Ernesto: "No caminar por la superficie sino abrazar el alma" (entrevista a José M. Maragoto), 1-2/97, p. 11.// "Piñera. La danza. Huellas de un festival", 3-4/97, p. 34.// "El teatro Mella y su acontecer cultural (entrevista a Daisy Stable), 3-4/97, p. 99.

S

Salazar, Rubén Darío: "Los títeres de Rimbaud", 3-4/97, p. 49.

Salcerio, Maira Ester: "Apuntes para una temporada de teatro", 3-4/97, p. 95.

Sánchez León, Miguel: "El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): crónica de un des/cubrimiento", 1-2/97, p. 67.

Santos Moray, Mercedes: "Los espacios de un juego", 1-2/97, p. 83.//"Lazarillo habanero", 3-4/97, p. 71.

Suárez Durán, Esther: "En aras de una pasión idéntica", 1-2/97, p. 17.// **Esperando a Godot**" y el regreso de Beckett", 1-2/97, p. 85.// "El teatro para los más jóvenes: un meridiano inquietante", 3-4/97, p. 31.// **Mar nuestro**. Apuntes de una travesía", 3-4/97, p. 78.

T

Tablas: "La cultura cubana reafirma su voluntad de existir", 1-2/97, p. 3.// "Gestión y atención al talento artístico" (entrevista a Javier Ramy), 1-2/97, p. 96.// "Principales inversiones en salas teatros realizadas por el CNAE hasta el presente", 3-4/97, p. 102.// "Más de treinta años. El Guiñol de "Santa Clara", 3-4/97, p. 102.

Tablillas: 1-2/97, p. 107.// 3-4/97, p. 104.

Tejeda del Prado, Lecsy: "Una mirada desde el interior de las artes escénicas", 1-2/97, p. 98.

V

Valiño Cedré, Omar: "La herencia como talismán. Una aproximación al signo teatral de los 90", 1-2/97, p. 28.// "Papalotes escritos", 1-2/97, p. 104.// "Fragmentos a su imán. Repensar el encuentro teatral en La Habana", 3-4/97, p. 22.

Vázquez, Lilliam: "**Electra Garrigó**. Irrumpe el mito", 1-2/97, p. 78.

PUBLICACION SEMESTRAL

TEATRO XXI

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Bs. As.
- Cías. extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Fac. de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4to. piso
(1002) Bs. As. (Argentina)

S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

You may receive our journal anywhere in the world. Tablas is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

América del Norte: 22.00 USD
(North America)
América del Sur: 20.00 USD
(South America)
Otros países: 24.00 USD
(Other countries)

Los interesados cubanos pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, Habana Vieja, Cuba. CP. 10100

tablas

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

ARGENTINA	**ESPACIO** **CUADERNOS (G.E.T.E.A.)** **TEATRO 2** **TEATRO-CELCIT**
BRASIL	**SBAT**
COLOMBIA	**GESTUS** **INTERRUPTUS**
COSTA RICA	**ESCENA**
CUBA	**CONJUNTO** **TABLAS**
CHILE	**APUNTES**
ESPAÑA	**ADE TEATRO** **ENTREACTE** **PRIMER ACTO** **PUCK**
ESTADOS UNIDOS	**GESTOS** **LATIN AMERICAN REVIEW** **OLLANTAY THEATER MAGAZINE** **DIOGENES**
MEXICO	**MASCARA** **REPERTORIO**
PORTUGAL	**CUADERNOS**
VENEZUELA	**THEATRON** **YANAMA**

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: $ _____
Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna
TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes
BALLET Clásico y de Pantomima
ESPECTACULOS Circences

Línea No. 505 e\ Dy E, 1er piso, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. C.P. 10400 Tel.: 3 8562 Fax: (537) 33 361

Homenaje a Wifredo Lam. 1987. Oleo/lienzo, 170X150cm.

Orlando S. Silvera Hernández

calle 11 No.10 e/ Font y Rafael de Cárdenas, Lawton, Ciudad de La Habana, Cuba.