

XX+5  
ANOS  
revista tablas

número especial

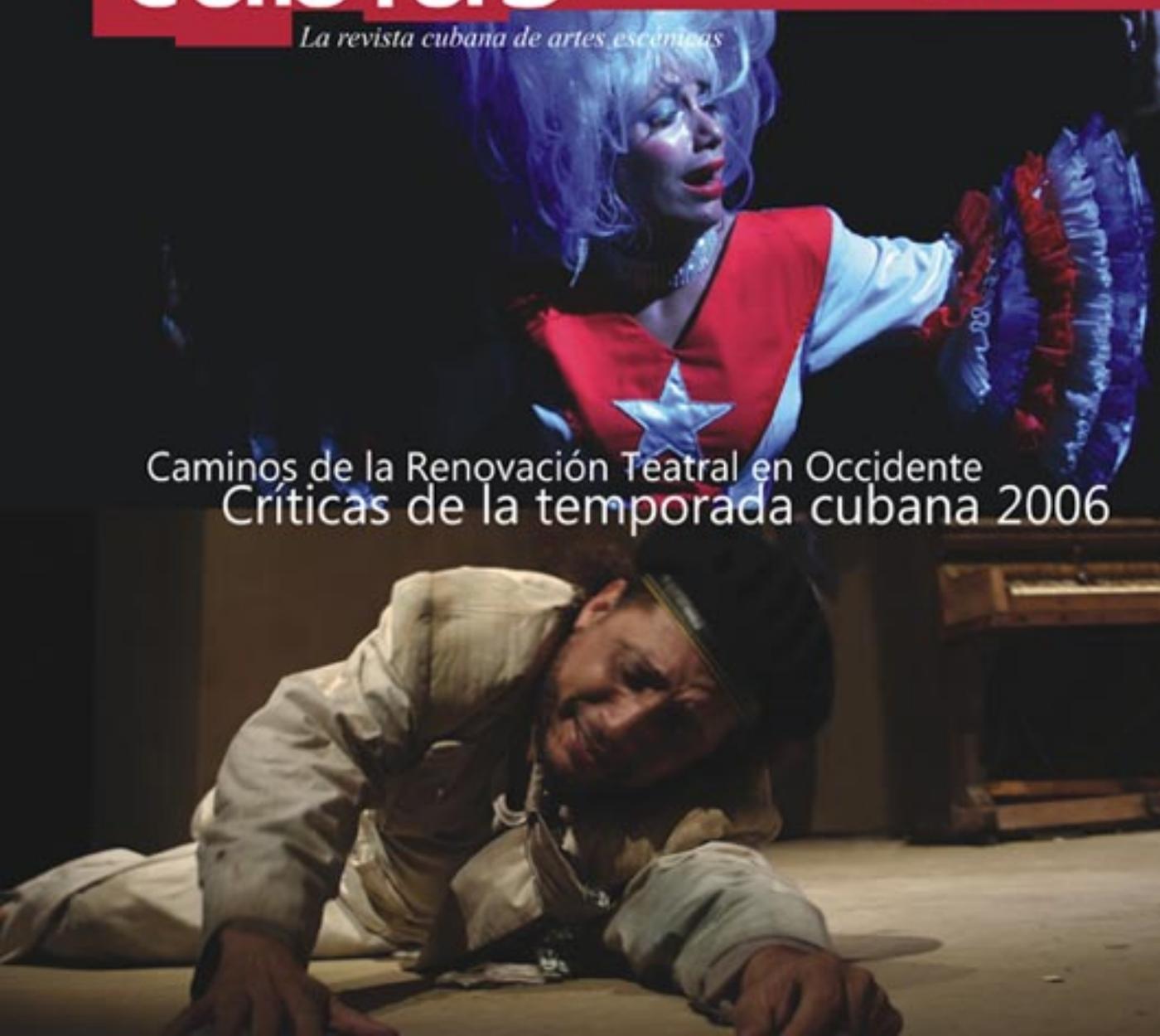


t  
tablas

*La revista cubana de artes escénicas*

3-4/06

tercera época  
Vol. LXXXIV  
julio-diciembre



Caminos de la Renovación Teatral en Occidente  
Críticas de la temporada cubana 2006



**En portada:**

*Delirio habanero*

Fotos: Alejandro Ramírez

**Reverso de portada:**

*Forever Young*, Volksbühne

Foto: Cortesía Oficina de Prensa del Volksbühne

**Contraportada:**

Cartel de *Ur-Hamlet*, Odin Teatret

**Reverso de contraportada:**

Libros de la Casa Editorial *tablas-alarcos*

## Sumario

### La selva oscura

- 4 El teatro de Henrik Ibsen: poéticas e historicidad  
**Jorge Dubatti**
- 20 Hacia un teatro musical.  
Las propuestas de Meyerhold  
**Béatrice Picon-Vallin**
- 29 Eclipses B  
Dos árboles florecidos sobre un campo nevado  
**Francisco López Sacha**
- 39 Un tranvía llamado Teatro  
**Diedrich Diederichsen**

### Encuentro Odin-América Latina

- 45 Eclipses B  
Ellos están en nosotros  
**Eugenio Barba**
- 55 Personas más o menos de verdad  
**Julia Varley**
- 59 Sobre islas y bosques. Notas del viaje al Odin  
1994-1995  
**Miguel Rubio Zapata**
- 67 Ayer Barba, hoy Eugenio  
**Roxana Pineda**

- 71 Dentro y fuera de los muros: por qué un Teatro  
Laboratorio en América Latina  
**Raquel Carrió**
- 79 Veintiún días de viaje con el Odin  
**Habey Hechavarría Prado**
- 83 La soledad del corredor de fondo, con permiso  
**R. Pineda Labairo**
- 94 Presagio de un encuentro  
**Alberto Sarraín**
- 102 *Delirio habanero*: otro elogio de la locura  
**Ernesto Fundora**

- 108 Premio de fotografía *tablas* 2005

### Diez años de Argos Teatro

- 137 Viaje del cuerpo por el alma. Argos Teatro:  
a diez años de su fundación  
**Mercedes Ruiz Ruiz**
- 142 Un teatro de ideas en una escena transparente  
**Omar Valiño**
- 146 *Chamaco*, la otredad como poética  
**Marta María Borrás**

## Oficio de la crítica

- 150 Cuerpo, poder y subversión en *La puta respetuosa* **Vivian Martínez Tabares** ¿Policiales? **Bartolomé de los Cedros** Del binomio Vera-Estaco: *Equilibrio y Pueblo* **Roberto Gacio Suárez** Idéntico y parecido **Abel González Melo** Beckett reciclado **Miguel Sánchez León** *Maria Bonita* con los ojos del corazón **R. Gacio** Problemas similares, soluciones diferentes **Delfín Molina** El doble filo del musical **N. Espinosa M.** La farsa de Bachiche **Esther Suárez Durán** Desafuero nocturno o el precio de la ternura **Amado del Pino**
- 180 En tablilla
- 191 Desde San Ignacio 166

## En primera persona

- 191 Lorca García Federico  
**Norge Espinosa Mendoza**

### Entretelones:

Argos Teatro y su décima estación

### Libreto 74

*En falso*

**Amado del Pino**

Una herida que cerró en falso

**Nara Marsur**

### Libreto 75

*Por gusto*

**Abel González Melo**

Amantes en La Catedral

**Jaime Gómez Triana**

---

**Director** Omar Valiño **Editor** Abel González Melo **Ediciones Alarcos** Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora **Diseño gráfico** Marietta Fernández Martín **Diseño web e imagen de la Casa Editorial** Idania del Río **Redacción** Yohayna Hernández **Administrador** Vladimir García **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac **Secretaria** Maura Hernández **Servicios** María Garcés, Servilia Pedroso

**Consejo editorial** Eduardo Arrocha, Freddy Artiles, Marianela Boán, Amado del Pino, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti

*tablas*, la revista cubana de artes escénicas.  
Miembro fundador del Espacio Editorial  
de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja,  
Cuba. Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.  
Correo electrónico: [tablas@cubarte.cult.cu](mailto:tablas@cubarte.cult.cu)  
[www.tablasalarcos.cult.cu](http://www.tablasalarcos.cult.cu)  
[www.revistatablas.cult.cu](http://www.revistatablas.cult.cu)

*tablas* aparece cada tres meses. No se devuelven originales  
no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor.  
Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: 5 pesos mn  
Fotomecánica e impresión: Linotipia Bolívia, Bogotá,  
Colombia  
ISSN 0864-1374

Consejo Nacional  
**ARTES**  
escénicas

**tablas**  **alarcos**  
casa editorial

# diálogo

**A** sí como dedicamos las *tablas* 1 y 2 de este año a los Caminos de la Renovación Teatral en Cuba, tomamos impulso para despedir el 2006 con un número doble, contentivo de las entregas 3 y 4 del período, centrado en los Caminos de la Renovación Teatral en el siglo xx, como reza el llamado en portada. Justamente, al consumir todas las páginas de aquéllos en el fuego analítico de lo nacional, se nos fue acumulando una enorme cantidad de material relacionado con el curso del teatro en el mundo. Su extensión y organicidad explican su «puesta en papel» sobre un mismo volumen, ordinario en cuanto a secuencia y composición interna, especial porque sus características y su voluntad es la de comenzar la celebración por el veinticinco aniversario de esta revista, a cumplirse en enero próximo, al tiempo que, por coincidencia es el volumen 25 de la Tercera Época.

Realiza así un viaje por la historia y el presente de la escena universal. Recuerda a propósito de cifras redondas de sus muertes a insoslayables figuras del arte del teatro. A Henrik Ibsen en su centenario, a Brecht a cincuenta de 1956 y a Meyerhold pasados los setenta y cinco de su triste asesinato, en texto cedido a nuestra publicación por su principalísima exégeta Béatrice Picon-Vallin, quien nos acompañara en el más reciente Festival de La Habana. Por el contrario, de Samuel Beckett celebramos su primer siglo y de Eugenio Barba sus vitalísimos setenta años.

Brillantes investigadores y profesores como el argentino Jorge Dubatti y nuestro Francisco López Sacha, contribuyen, junto a Picon-Vallin y al propio Barba, a reificar sus contribuciones desde la luz de hoy. Sacha y Eugenio intervinieron en dos respectivas sesiones de nuestro ciclo Eclipses B, precisamente concebido en honor de Beckett y Brecht por las mencionadas fechas. Otros estudiosos nos traen a creadores más cercanos en el tiempo, como el alemán Frank Castorf, cuya obra goza de enorme beneplácito en el contexto actual.

Eugenio Barba repasa el camino de los reformadores de la centuria pasada deteniéndose en Bertolt Brecht, al tiempo que es objeto, junto a su Odin Teatret, de análisis y homenajes también a raíz de los 30 años del encuentro entre el Odin y América Latina, fecha que conmemoramos en la pasada primavera habanera bajo el cielo de los Coloquios de Abril, organizados por nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos, de donde proviene el texto que dictara como conferencia.

La sostenida relación entre el grupo danés, que hace poco cumpliera cuatro décadas de quehacer, y nuestro continente avanza de manera natural el homenaje al extraordinario grupo La Candelaria, de Colombia, por llegar a ese mismo dígito y al no menos significativo Yuyachkani, de Perú, por sus treinticinco años, gracias a un texto de Miguel Rubio, director de este último, que, fresco a pesar de los tres lustros de escrito, rescata para nosotros el fecundo testimonio de un protagonista sobre esta triada grupal inobjetable del panorama universal.

Aún así, no olvidamos el contexto nacional. El director cubano Alberto Sarraín repasa la escala de puentes teatrales tendidos entre la Isla y su diáspora, mientras el joven Ernesto Fundora analiza la puesta en escena de *Delirio habanero*, de Teatro de la Luna, donde ocurre uno de esos encuentros desde la metáfora.

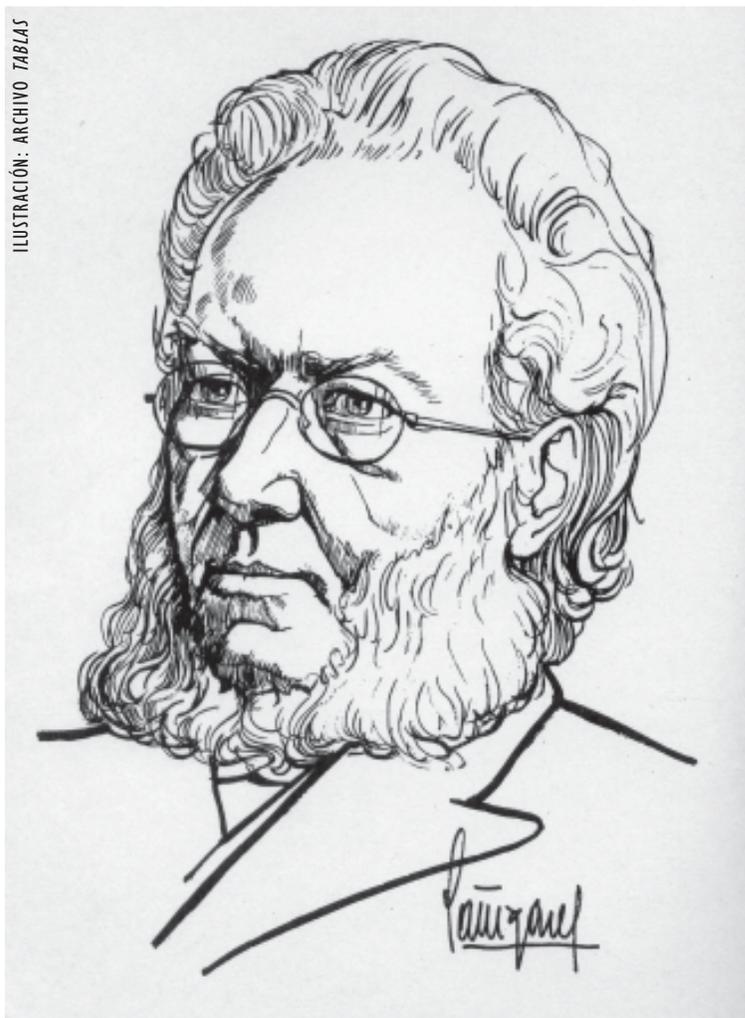
Dos libretos de dos autores que son voz de la dramaturgia cubana hoy, Amado del Pino y Abel González Melo, cumplen la entrega de esta sección. Son celebrados los diez años de navegación de Argos Teatro y una enorme carpeta de crítica da fe de la interminable secuencia de estrenos de este 2006, otro de los motivos aglutinantes de este especial volumen. Una nueva apuesta de *tablas*, registrando el laboreo de toda la Casa Editorial, por el diálogo entre Cuba y el mundo.

**Jorge Dubatti**

## el teatro de **Henrik Ibsen**: poéticas e historicidad

**EN UNA HISTORIA DE LAS** poéticas del teatro occidental, le ha tocado a Henrik Ibsen un rol fundamental: llevar las estructuras del *drama moderno* a su perfección. Si Raymond Williams afirma que «Sin [Charles] Dickens no hay [James] Joyce»,<sup>1</sup> en materia teatral puede decirse que «Sin Henrik Ibsen no hay Samuel Beckett» o que, por extensión, sin el aporte de Ibsen, el teatro del siglo xx no sería el mismo. Jorge Luis Borges escribió: «Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que le sigue es inconcebible».<sup>2</sup> De allí la necesidad de conocer su obra en sus claves.

Los dramas de Ibsen se irradiaron en Occidente a través de ediciones, traducciones y puestas en escena, y si en un primer momento cumplieron una función *internacional* (el tránsito y la recepción de la poética ibseniana a través de sus textos particulares en Escandinavia, Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, España, Estados Unidos, Hispanoamérica, etc.) y generaron intertextualmente un amplio conjunto de textos de otros autores, pronto configuraron un *legado supranacional* en un plano abstracto. Más allá de los dramas concretos, Ibsen consolidó las grandes estructuras del teatro moderno,<sup>3</sup> las que hoy pueden hallarse tanto en las bases del teatro de Arthur Miller como en el de Jean Paul Sartre, Antonio Buero Vallejo, Rodolfo Usigli y Roberto Cossa. En términos de poética comparada, Ibsen construyó simultáneamente en el plano micropoético y en el archipoético,<sup>4</sup> entre lo diverso y lo universal. No se limitó a ser un creador de dramas, un autor teatral; también fue un *instaurador de discursividad*.<sup>5</sup>



Henrik Ibsen

Su concepción del drama moderno –a la que dedicaremos buena parte de este ensayo– se ha extendido en el siglo xx a las estructuras narrativas del cine y la televisión. Ibsen se ha diseminado, está por todas partes, incluso más allá del teatro: su legado se «naturalizó», se expandió, se liberó

de su creador y «anonimizó», y por ello hoy resulta complejo precisar qué proviene de los textos ibsenianos, qué de los textos de sus continuadores y qué de la gran poética abstracta que Ibsen contribuyó a formar.

Analizadas desde la perspectiva de su productividad en el teatro mundial,

no todas las obras ibsenianas –veinticinco piezas, algunas de ellas con reescrituras sustanciales– han cumplido la misma función ni tienen idéntico valor poético. La dramaturgia ibseniana debe ser agrupada –como lo haremos– en las instancias de un proceso diverso y complejo, y cada uno de sus textos cumple un rol diferente en ese devenir.

El joven Ibsen abre su dramaturgia con *Catilina*, en 1850, como un epígono del romanticismo vigente en Europa y, tras una búsqueda formativa de quince años –en la que concreta obras de relevancia desapareja–, consigue sus primeros textos insoslayables en el teatro internacional: *Brand* (1866) y *Peer Gynt* (1867). Aunque todavía se mueve dentro de los territorios de la poética romántica, con *Brand* y *Peer Gynt* afianza una modernización estructural y semántica que sienta las condiciones de posibilidad de su teatro posterior. Pero su contribución radical al drama moderno se inicia con *Las columnas de la sociedad* y especialmente con los cuatro textos que le siguen: *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884), que desarrollan una morfología poética pronto convertida en uno de los legados centrales del patrimonio teatral internacional. Con acierto dirá Enrique Anderson Imbert: «No hay país cuyo teatro no ofrezca un antes y un después de Ibsen (...) Todas las historias nacionales del teatro reconocen la deuda ibseniana de sus autores más señeros».<sup>6</sup>

Sucede en consecuencia que no hay «uno» sino «varios» Ibsen. Entre *Las columnas de la sociedad* (con el antecedente de *La liga de la juventud*) y *El pato salvaje*, Ibsen desarrolla un realismo explícito, comprensible sin esfuerzo gracias a la redundancia pedagógica, y eminentemente ligado a la lucha del individuo contra las fuerzas sociales de su contexto. En este período se conocen y analizan, de una manera transparente, las razones por las que luchan los protagonistas, cuál es su motor y quiénes constituyen sus oponentes. Pero a partir de *La casa de Rosmer* (1886) el realismo ibseniano profundiza una lógica implícita, mucho más enigmática, difícilmente

racionalizable en términos sólo sociales, y eminentemente psicológica-espiritualizante. Las motivaciones ya no son prioritariamente sociales sino que tematizan el impacto de lo real (en un sentido más amplio que el estrictamente social) en la singularidad psicológica, de ribetes extraños, de los protagonistas.

Postulamos, entonces, una transformación dentro del realismo: del que propone modelos de funcionamiento social –a partir del contraste con el comportamiento individual–, al realismo de introspección, que se interna por territorios menos conocidos y poco previsibles de la conciencia, de dominios más desdelimitados. Es entonces cuando Ibsen da cabida a los procedimientos del simbolismo en piezas como *El constructor Solness*, *El niño Eyolf* y *Cuando los muertos despertemos*, y le abre la puerta incipientemente al personaje de «conciencia difusa» característico del expresionismo.<sup>7</sup>

Las nociones de poética, historicidad y proceso, que proponen partir del análisis inmanente de los textos de Ibsen y diseñar micro, macro y archipoéticas, permiten desplazar el concepto de «períodos» o «épocas», que establecen los grupos textuales según límites temporales. Intentamos de esta manera superar las periodizaciones propuestas, entre otros, por Alfredo de la Guardia, quien en «La creación espiritual de Ibsen»<sup>8</sup> distingue «tres épocas» (1850-1863, 1866-1873; 1877-1899); por Martin Esslin,<sup>9</sup> quien discierne tres «períodos» (1850-1873; 1877-1890; 1892-1899); y por Siegfried Melchinger,<sup>10</sup> quien observa «dos períodos» (1850-1873; 1877-1899).

De acuerdo a lo señalado, puede agruparse el teatro de Ibsen en sucesivas instancias de un proceso de investigación en las poéticas teatrales:

I. Instancia de formación y búsqueda del primer Ibsen bajo el signo del romanticismo (1850-1863): *Catilina* (1850), *La tumba del guerrero* (1850), *La noche de San Juan* (1853), *Dama Inger de Ostraat* (1855), *Fiesta en Solhaug* (1856), *Olaf Liliokrans* (1857), *Los guerreros de Helgeland* (1858), *La comedia del amor* (1862), *Madera de reyes* o *Los pretendientes al trono* (1863).

II. Consolidación del proceso de investigación: dominio y cuestionamiento crítico de las formas asimiladas y fundación de un campo de saberes poéticos específicos, a partir de absorción y transformación crítica, superadora del romanticismo y el giro hacia el realismo (1866-1873): *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *La coalición de los jóvenes* (1869) y *Emperador y Galileo* (1873).

III. Perfección del drama moderno a través del realismo social (1877-1884): *Las columnas de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato salvaje* (1884).

IV. Ampliación de la poética del drama moderno: pasaje al realismo de introspección psicológica y recurso al «transrealismo» (Guerrero Zamora<sup>11</sup>) por medio de la incorporación de procedimientos del simbolismo y el primer expresionismo (1886-1899): *La casa de Rosmer* (1886), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *El constructor Solness* (1892), *El niño Eyolf* (1894), *Juan Gabriel Borkman* (1896), *Cuando despertemos los muertos* (1899).

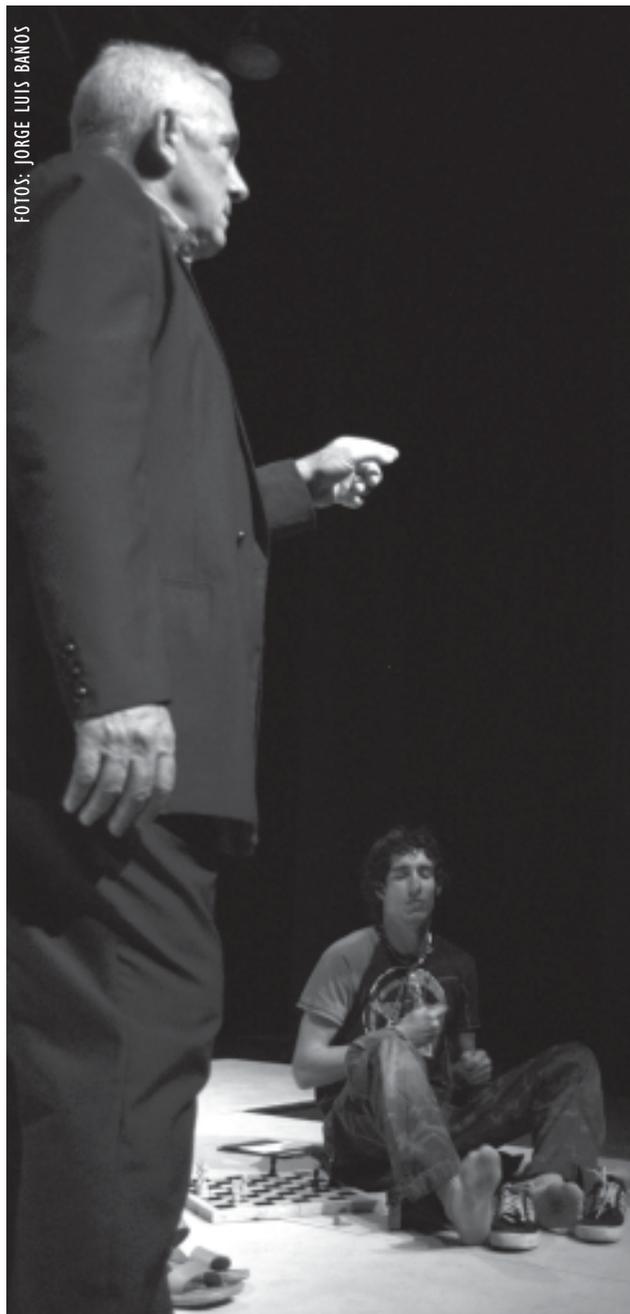
### Búsqueda bajo el signo del romanticismo

La poética de la literatura y del teatro románticos, plenamente extendidos en Occidente hacia 1830 desde Alemania, Francia e Inglaterra, le permite a Ibsen articular sus primeros vínculos con la cultura, la historia y la naturaleza escandinavas, a la par que autoafirmarse progresivamente en su visión de mundo individualista. Lector fervoroso y actualizado, el joven Ibsen frecuenta el pensamiento de los románticos, y guiado por ellos, indaga en su cultura local. La idealización metafórica de los personajes deliberadamente contrastante con el régimen de experiencia empírico; la poesía dramática como ampliación del materialismo de lo real inmediato; el interés por la subjetividad individualista y nacionalista; la propensión al pasado como territorio de fascinación; la religación con las fuerzas de lo sagrado, lo dionisiaco y lo natural; el registro del «color local» y

el abandono de la regulación genérica neoclásica (las tres unidades: tiempo, acción y lugar); el rechazo del pragmatismo burgués y del mercantilismo capitalista; la exaltación del hombre excepcional contra la mediocridad del hombre ordinario, están presentes en su primer teatro, todo ello modalizado por la base epistemológica del subjetivismo idealista,<sup>12</sup> que incorpora a la indagación del mundo nuevos territorios de subjetividad antes despreciados por el racionalismo. A través del intertexto con los dramaturgos románticos (Goethe, Heinrich von Kleist, Victor Hugo, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Lord Byron, etc.) recupera a Shakespeare como modelo.

Varios de los tópicos señalados por H. G. Schenk en su libro *El espíritu de los románticos europeos* (1986) resultan útiles para comprender la producción ibseniana inicial, en la que predomina el drama histórico.<sup>13</sup> Para Schenk la visión de mundo del romanticismo, de rica diversidad, puede sistematizarse a partir de cuatro áreas temáticas fundamentales (la revuelta contra el siglo XVIII; el nihilismo y el anhelo de una fe; el resurgimiento cristiano; el encantamiento romántico), y cada una de estas áreas reúne diferentes aspectos y problemas, que Schenk desglosa minuciosamente. Para pensar el teatro del primer Ibsen es necesario reconocer la sugestión del anti-racionalismo romántico en al menos cuatro inflexiones:

a) *el rechazo de los principios racionalistas de la Ilustración*: contra la afirmación científico-filosófica cartesiana y newtoniana, el romanticismo desplaza el imperio de la razón por el culto de las emociones, los sentimientos y la exaltación de la imaginación. La intuición pasa a ser la fuente privilegiada de la visión humana, por encima de la razón, considerada como un instrumento limitado. El romanticismo descubre que, a causa del racionalismo, una parte esencial de la naturaleza y del mundo estaba siendo descuidada y emprende la recuperación de lo misterioso y lo inescrutable. Según Jung (*Tipos psicológicos*), «caracteriza al irracionalismo



*Stockman, un enemigo del pueblo*, Argos Teatro



romántico el intento de alcanzar la percepción más completa de todo el universo».

b) *el rechazo de la noción de universalidad*: Contra el concepto racionalista de universales, los románticos exaltan el fenómeno de la singularidad, la diferencia o peculiaridad, en diferentes niveles: del individualismo (que exalta la formación de una personalidad) al carácter de comunidades (naciones, provincias, regiones), el *Volkgeist* o «espíritu del pueblo». Desde 1767 Herder sostuvo que todo pueblo tenía un carácter único que se manifestaba en todas sus costumbres e instituciones, sus obras de arte y literatura, y que intrínsecamente era valioso por sí mismo (*Fragmentos sobre la nueva literatura alemana*). Esto generó una exaltación de los nacionalismos y el surgimiento del patriotismo cultural, al que Ibsen no fue ajeno.

c) *la búsqueda de la reintegración*: Los románticos sintieron poderosamente la necesidad de reencontrarse con lo numinoso y lo sagrado. Ejercieron una protesta contra toda visión prosaica y filisteo de la vida. En el romanticismo se advierte un anhelo de supremacía del espíritu sobre la materia. Este antimaterialismo se verificó en diferentes aspectos: el rechazo frente al avance de la industrialización, el desequilibrio entre la agricultura y la industria y la posición del hombre degradado como un simple engranaje de la máquina; la sátira del filisteísmo burgués y la protesta contra la monotonía y la mediocridad de la vida burguesa; los románticos propiciaron una perspectiva religiosa frente a la realidad. El joven Ibsen habría rubricado la afirmación de Schopenhauer, quien caracterizó a los burgueses como seres no interesados en las ideas sino sólo en sus estómagos.

d) *visiones del futuro y nostalgia del pasado*: A diferencia de la imagen racionalista del hombre como un dominador de la historia y la naturaleza, los románticos sintieron vivamente los presentimientos de un desplome apocalíptico de la civilización. Muchos de ellos veían una Europa decrepita y compartían el sentimiento de un diluvio inminente. Muchos escritores tomaron

como motivo la imagen del «Último Hombre». El rechazo por el presente y la aprensión por el futuro hicieron que los románticos miraran nostálgicamente ciertas edades del pasado. Al respecto se observan algunas variaciones principales: la exhortación a que desde el presente de inseguridad espiritual y fe vacilante la humanidad vuelva a mirar con reverencia el ejemplo de la cristiana Edad Media; la revisión de las épocas en que algunas naciones alcanzaron su apogeo político o cultural; y la observación de que la pérdida de los sistemas políticos aristocráticos y del dominio de las élites del pasado determinaron las catástrofes actuales, en tanto el amor romántico a la Edad Media iba unido a un profundo deseo de estabilidad política. La Ilustración manifestó una violenta hostilidad por la Edad Media especialmente de parte de Voltaire. Por el contrario los románticos la idealizaron fervientemente. Sin embargo, el primer Ibsen no coincide con el tópico anti-racionalista del *rechazo de la confianza en el progreso*. Por el contrario, la recuperación del pasado opera en Ibsen como una herramienta para la afirmación política en el presente y para imaginar un futuro de consolidación de la identidad y el destino de su patria.

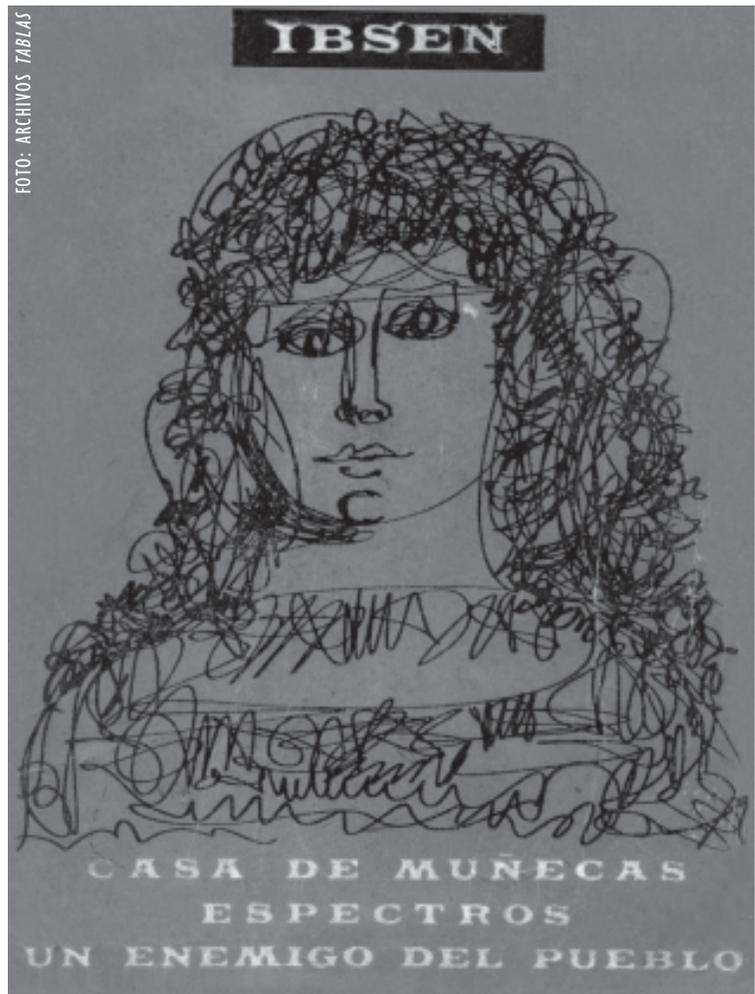
En la sección «El encantamiento romántico», Schenk agrupa un conjunto de motivos y experiencias que pueden verificarse en los dramas tempranos de Ibsen:

a) *el culto del yo*: Un rasgo fundamental del romanticismo es la exaltación egocéntrica y el individualismo. La personalidad es definida básicamente por su nivel de sensibilidad, ostentada en la escritura romántica (ficcional o no). Dicho exhibicionismo ha sido denominado por Russell Sebold como *dandismo emocional*.<sup>14</sup> En la escritura de René Chateaubriand, por ejemplo, se exponen todos los padecimientos emocionales del *Weltschmerz*: introspección y autodescripción, misantropía, búsqueda de la soledad, el anhelo infinito del alma así como la insatisfacción perpetua, el *ennui* y la melancolía, el asco frente a la vida y el intento de huir. Por otra parte, Schenk

habla de la «autoidolatría del hombre» en tanto los románticos crean una verdadera religión antropocéntrica, a partir de la entronización de los individuos de extraordinaria personalidad. En el caso de Byron (típico exponente del culto del yo) el dandismo emocional incluye la metódica y despiadada exhibición de las propias faltas. El escocés Thomas Carlyle expresó en sus conferencias pronunciadas en 1840 *Heroes, Hero-Warship and the Heroic in History* su «admiración trascendental por los grandes hombres», entre los que ubica a Odín, Dante, Shakespeare, Rousseau, Goethe, Cromwell y Napoleón.

b) *el amor y la amistad*: El romanticismo problematizó la relación mutua de los sexos. En oposición a la idea racionalista de la igualdad, sostuvo que existían diferencias características entre los espíritus de hombres y mujeres. Cada uno de los sexos tenía un enfoque peculiar del mundo de los valores espirituales e intelectuales. Donde los románticos difirieron más, fundamentalmente de la actitud del siglo anterior, fue en su concepción del amor. Consideraron una unión perfectamente armoniosa entre hombre y mujer, lo que implicaba que el impulso sexual y el amor espiritual no debían disociarse. Para completar la armonía entre los amantes se postuló, además, que debían ser intelectualmente congénitos, punto enérgicamente subrayado por Schlegel y George Sand. Al respecto, se exaltó el motivo de la predestinación amorosa y de la unión que sobrevive a la muerte. La búsqueda de lo absoluto se refleja claramente en su concepto del amor. La completa satisfacción de los sentidos, la elevada emoción del amor espiritual, un fructífero intercambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad: todo esto esperaban los románticos del amor y, sin embargo, aún le exigían una cualidad más: un sentimiento de plenitud religiosa.<sup>15</sup>

c) *el misticismo de la naturaleza*: Los románticos resignificaron la naturaleza con ricos matices ideológicos y religiosos. Surgió así la figura del «Wanderer» (caminante) que se desplaza y contempla el paisaje. Entre



los principales poetas de la naturaleza sobresalen William Wordsworth y Joseph von Eichendorff. Para Wordsworth hay dos rasgos esenciales de la naturaleza: emoción y calma. El acto de contemplación conduce a un estado de absoluta tranquilidad. La naturaleza transmite «auténticas oleadas de cosas invisibles», dando así acceso a regiones que están más allá de los sentidos. La de la naturaleza es una especie de visión beatífica. «Bosques, árboles y rocas—dice Wordsworth—dan la respuesta que el hombre anhela. Cada árbol parece decir ‘sagrado’, ‘sagrado’». La naturaleza genera una visión de mundo panteísta y en Wordsworth constituye un verdadero culto religioso, una especie de religión naturalista. De acuerdo con Shelley, que rendía culto en el mismo «templo», la religión de la naturaleza era, de todos los sistemas religiosos, el único inmortal. Las montañas se tornaron un paisaje predilecto y la emoción vital de escalarlas, una experiencia religiosa. Muchos de los que habían perdido a Dios en las iglesias lo redescubrieron en lo que Wordsworth llamó los «solemnes templos» de las montañas.

d) *la intoxicación metafísica*: Durante el romanticismo surgieron nuevas filosofías irracionales que audaz o subrepticamente avanzaron sobre el terreno teológico. Nietzsche definió a la filosofía alemana de su tiempo como «una teología hábilmente disfrazada». Los tres grandes metafísicos románticos fueron Fichte, Schopenhauer y Schelling. Este último valorizó la metafísica como forma de conocimiento del universo: «Sin metafísica no sólo no hay filosofía sino que tampoco hay religión ni arte: todo eso se perdería si uno desesperara de la metafísica». Esta concepción se encuentra, de alguna manera, en toda la visión de mundo del romanticismo.

e) *el escritor como profeta y mesías*: Durante el romanticismo el artista adoptó un papel mesiánico compatible con la creencia romántica del mesianismo de algunas naciones, identificadas como «pueblos elegidos de Dios». Para los franceses su patria era redentora de la humanidad. En ocasiones Victor Hugo se creyó el mediador,

divinamente inspirado, entre la humanidad y la deidad sobrenatural. En su poema autobiográfico «Cuatro vientos del espíritu» afirma: «Soy casi un profeta y casi un apóstol». En su ensayo dedicado a *William Shakespeare* (1864) explicó así dicha idea: «El profeta busca la soledad, pero no el aislamiento. Desentraña y desenreda los hilos de la humanidad enrollados y atados en una madeja dentro de su alma; no los rompe. Va al desierto a pensar... ¿En quién? En las multitudes». Los románticos defendieron la función social de las utopías, entendidas como toda formulación relativa a la organización de una sociedad ideal. Desde el comienzo de su producción Victor Hugo manifestó una profunda preocupación por la justicia social y la fe en un glorioso futuro para la humanidad al triunfo final de la verdad, la justicia y la armonía en la tierra. Sin embargo, esta religión de la utopía tropezó con el escepticismo y la incredulidad.

f) *la redención por la música*: Fueron los románticos quienes consideraron la música como el lenguaje más afín a su espíritu.<sup>16</sup> El entusiasmo romántico por la música puede explicarse de varias maneras. En primer lugar, el emocionalismo romántico halló en la música el arte que más profundamente que ningún otro sondeaba los abismos de las emociones humanas. En algunos círculos románticos la música instrumental fue considerada como el medio ideal que podía expresar lo inefable. Además se afirmó que se trataba del único lenguaje universal en existencia. La música participaba de la esencia misma de la religión: para algunos, virtualmente llegó a ser una religión. En el curso de la búsqueda romántica de reintegración espiritual, se probaron muchos distintos sustitutos (el amor, la naturaleza, la música, el yo, la patria, etc.). George Sand llamó a la música «esa lengua divina». <sup>17</sup> Si la música era la nueva religión, el artista era su sumo sacerdote o su profeta y hasta podía llegar a ser su mesías. Todas las principales características del romanticismo se sintetizan en la personalidad de Richard Wagner, quien en la concepción del *Musikdrama* (combinando las diversas funciones de

dramaturgo, composición, escenógrafo y productor) consumó el romanticismo en la teoría y en la práctica. Recuérdese la invitación de Ibsen a Edvard Grieg para componer la música de *Peer Gynt*, así como el poema de Ibsen «En el álbum de un compositor»: «Orfeo suscitó con limpias notas/ Luz en las fieras, en las piedras fuego.// Hartas piedras tenemos en Noruega; Y fieras cierto es que no nos faltan.// ¡Toca hasta que la piedra escupa chispas!./ ¡Hasta que de piel cambien tus oyentes!». <sup>18</sup>

La deuda con el pensamiento romántico está en la base de la formación de Ibsen. En 1896 Rubén Darío incluyó al autor de *Catilina* en la galería de los personajes excepcionales de *Los raros* (véase el Apéndice «El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920» en Ibsen, 2006b) y apelará a la tónica romántica para caracterizar la singularidad ibseniana.

### Consolidación y giro crítico de una poética

Los saberes descubiertos entre 1850 y 1863<sup>19</sup> resultan indispensables para la configuración de las obras maestras *Brand* y *Peer Gynt*. Como observa Robert Brustein, el pastor Brand (cuyo nombre simbólico significa «fuego», «hoguera»), ministro reformista de celo extraordinario y predicador en las montañas, es el superhéroe titánico del romanticismo y la máxima encarnación del idealismo en el teatro de Ibsen.

«Es el idealista, rebelde e individualista supremo de Ibsen (...) Al desarrollar su teología, Brand exige no solamente que cada hombre llegue a ser su propia iglesia, sino—tan estrictos son los extremos de su ideal— incluso su propio Dios (...) Habiendo adoptado el todo o nada como consigna de su credo revolucionario, está resuelto a ser 'heredero del cielo', al margen de los insípidos y vulgares habitantes del mundo moderno, procurando formar una nueva raza de héroes que emulen a las heroicas figuras del pasado (...) Brand es el típico héroe del Sturm-und-Drang, el individuo en guerra con la sociedad, que denuncia sus

convenciones apolilladas, sus aspiraciones limitadas y sus instituciones corrompidas (...) [finalmente] Brand se queda sólo en el páramo, abatido y sangrando, meditando en sus errores. Al anteponer la venganza, la justicia y el castigo divino a la misericordia, la caridad y la compasión; repudiando 'el Dios del esclavo triste y atado a la tierra', Brand ha perseguido a la Divinidad a través de la búsqueda de un ideal incorruptible. Pero al hacerse él mismo semejante a Dios, esta persecución lo ha transformado en rebelde contra la misma Divinidad a la cual quería servir. El mesianismo de Brand lo ha transformado en alguien más crudo y cruel que Dios, y sólo ha logrado quebrar las espaldas de sus demasiado humanos seguidores».<sup>20</sup>

De la mano de *Brand* Ibsen lleva al extremo su afán de idealismo pero también cuestiona y castiga ese afán. El lúcido George Bernard Shaw, en su ensayo *The quintessence of Ibsenism* (publicado en 1891 y ampliado en 1913),<sup>21</sup> descubre en Brand la primera formulación de un personaje característico del teatro ibseniano: el «villano idealista». «El más talentoso de los pecadores con el doble de oportunidades –escribe Shaw–, no ha causado tantos sufrimientos como este hombre con su santidad». Ibsen propone por primera vez la paradoja del idealismo por la que la fidelidad a ultranza a algún principio resulta destructiva. La figura del villano idealista reaparecerá con variaciones en Gregorio Werle, el protagonista de *El pato salvaje*, y el Dr. Stockman, de *Un enemigo del pueblo*. *Brand* es el instrumento que lleva las aspiraciones románticas de Ibsen a un *non plus ultra* y a la vez las desenmascara en su aporía. Ibsen convierte al protagonista de la pieza en un retrato satírico de sí mismo, en una herramienta de autoanálisis y cuestionamiento, a la par que en una trágica víctima de la imposibilidad de aceptar las limitaciones de la doxa del hombre común. Brand está –como Ibsen– doblemente condenado: a fracasar en el idealismo y a la necesidad de recurrir al idealismo por la imposibilidad radical de aceptar cualquier dogma de los hombres.

*Stockman, un enemigo del pueblo, Argos Teatro*



Con *Brand* Ibsen inaugura una nueva modalidad de su teatro: el autoexamen crítico, con la consecuente pérdida de un punto inmóvil sobre el que construir el edificio de su pensamiento. Instala de este modo un procedimiento que desplegará en su producción posterior: la *polifonía* o exposición de tesis divergentes, opuestas, en sus diferentes obras. *Brand* se escribe dentro del romanticismo, pero para salir de él. De la mano de Shaw, Brustein recupera el gesto inscripto en *Brand* y concluye con acierto:

«De este modo, la quintaesencia del ibsenismo es una total resistencia a cualquier tipo de cosa estable, porque su iconoclasia anarquista se extiende no sólo a las convicciones corrientes en su época, sino a sus propias creencias y convicciones. Incapaz de enfrentar cualquier posición sin analizar minuciosamente su opuesta (igualmente válida o igualmente no válida), Ibsen emerge así como un campeón de la ideología del ataque negativo. *Por lo contrario* (Tvertimot), palabras que pronunció al morir, podrían perfectamente servir de epitafio a toda su obra dramática» (Brustein, 1970, p. 59).

Esa lógica polifónica –que llega de la mano de su dominio pleno del oficio teatral con *Brand*–, lleva a Ibsen a la escritura de *Peer Gynt*,<sup>22</sup> como observa Mario Parajón:

«Al imaginar personajes de esta condición [Brand], Ibsen vio con lucidez que también le hacía falta ocuparse de su reverso. Sólo se conoce al héroe si se estudia con igual empeño al antihéroe. Por eso, a continuación de *Brand* escribe *Peer Gynt*, que sin duda es lo más opuesto a *Brand* que cabe imaginar (...) *Peer Gynt* parece la más alegre de todas sus obras y en realidad es una de las más trágicas. Ibsen descubre lo que oculta la gracia típica del muchacho que sigue siendo niño pasados los veinte años, hace travesuras, miente a sabiendas y en consecuencia se miente a sí mismo; exhibe sus fantasías y sostiene con la madre una relación agresiva, tierna y dependiente, a la vez que él para los demás resulta encantador e insoportable».<sup>23</sup>

A pesar de los contrastes entre ambas piezas, romanticismo y crítica

del romanticismo vuelven a aparecer en *Peer Gynt*, como lo señala Esteban Lerardo en un nuevo hito de superación del pensamiento de la etapa formativa:

«*Peer Gynt* es quizá la más agraciada obra de Ibsen. Aquí triunfa la escucha telúrica, la comunicación con una fuerza universal que asegura al individuo un significado, una pertenencia inalienable. Pero la individualidad que brilla en el frescor y vitalidad de lo natural es un no lugar, un manantial ya inasequible para el hombre moderno. La amplitud natural es una olvidada comarca. Y lejos de discursos utópicos o nostálgicos, el yo moderno adquiere la intuición de su presencia y de su problema a través de la soledad. La soledad como certeza del hombre moderno de que la angustia y la decisión individual suponen una responsabilidad intransferible a un otro. El hombre no puede escapar de la necesidad de la decisión libre e individual. Así, el agobio y el desafío de la libertad coloca sobre los grandes personajes de Ibsen una corona de gemas, donde el brillo de la decisión libre nunca deja de segregar una pegajosa sombra. Pegajosa sombra del riesgo. Que agobia y persigue».<sup>24</sup>

### Perfección de las estructuras del drama moderno

*La coalición de los jóvenes* (1869) marca el giro, la búsqueda de Ibsen de una nueva *base epistemológica* para su poética, ya no sustentada en el idealismo sino en el objetivismo. Si bien se mantendrá ligado al subjetivismo idealista a través de diversos procedimientos de la poética romántica que no se resignará a abandonar, a partir de *La coalición de los jóvenes* y especialmente desde *Las columnas de la sociedad* hasta *El pato salvaje* inclusive, Ibsen muta la matriz en la que funda su concepción del teatro. Evidencia ahora una búsqueda prioritaria de instancias de objetivación externas al sujeto, sustentadas en la observación de lo social, en la empiria, ya no en la creación de mundos idealizados. Ibsen parece tomar distancia de sus personajes románticos –y de sí mismo en ellos–



con una actitud semejante a la que en 1872 siguió el escritor Edmond de Goncourt cuando anotó en su *Diario* luego de su visita a Victor Hugo: «Había, en lo más profundo de mí, un sentimiento de ironía, cuando pensé en todas las insensateces místicas, sonoras y vacías por medio de las cuales hombres como Michelet y Hugo pontifican, tratando de imponerse a su ambiente como si fueran augures que tuvieran el oído de los Dioses».

Para escribir *La coalición de los jóvenes* Ibsen cambia sus modelos teatrales. Se construye otra tradición, otros antecedentes: vuelve sobre el pensamiento ilustrado, sale en busca de las estructuras dramáticas y la nueva concepción teatral que introducen y llegan a imponer en la segunda mitad del siglo XVIII Denis Diderot (con *La paradoja del comediante*, 1773 y los dramas *El padre de familia* y *El hijo natural*) y G. E. Lessing (con *Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y los dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*), con su racionalismo sustentado en la ilusión referencial – primera fundación de las matrices del efecto de realidad teatral– y en la puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social. Ibsen vuelve sobre las estructuras del drama burgués y el primer teatro de tesis para refundar su dramaturgia.

¿Por qué razón, viniendo del antirracionalismo romántico, Ibsen vuelve a mirar hacia el siglo XVIII? Bajo la impronta de la Ilustración y el racionalismo, hacia 1770 el papel del teatro se vio sometido a revisión, y la jerarquía de las artes comenzó a experimentar un profundo cuestionamiento. Tal como sostiene Robert Abirached,<sup>25</sup> Lessing y Diderot dieron los primeros pasos que modificaron el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis y su legado fue revolucionario. Es en el siglo XVIII que empieza a concebirse el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un «espejo» donde se

invita al espectador a reconocer a sus semejantes y a sí mismo en la comprensión de una «nueva naturaleza» (Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*). Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral, reivindicada en el pasado por la mimesis aristotélica, y por ello conduce sus artificios hacia el realismo. El nuevo concepto de la mimesis cumple una función utilitaria: sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social; más adelante servirá para producir en él los cambios exigidos por el progreso. En nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la «utilidad» el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar –como método superador– los valores de la burguesía.

Ibsen hallará en la poética del drama burgués y su proto-realismo, así como en sus derivados del siglo XIX –el melodrama social–, las bases que harán posible el drama moderno en su fecundo *modelo mimético-discursivo-expositivo* que trabaja con una nueva base epistemológica objetivista y que alcanzará su estructura más acabada de la mano del realismo en la segunda mitad del siglo XIX. Ibsen será el responsable de llevar esa revolución teatral a su más perfecto desarrollo.

La nueva base epistemológica se sustenta en cinco principios:

a) la creencia en el ser objetivo del mundo: en tanto existe un mundo «real», objetivo, compartido por los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo y predicarlo a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones– del régimen de experiencia empírica.

b) el ser del arte es complementario con el ser del mundo real: el arte posee la capacidad de someter los mundos poéticos a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La poesía puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria.

c) la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo a los dictámenes del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria.

d) el tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista, sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético y en la puesta en suspenso de la incredulidad, en la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real.

e) función del artista: es un observador del mundo real y un recreador de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a recrear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real.

De esta base epistemológica es resultado el drama moderno, así llamado porque expresa en su estructura –en tanto metáfora epistemológica– los valores basales de la Modernidad: el antropocentrismo y el desplazamiento del teocentrismo por la progresiva laicización; el valor de lo nuevo entendido como cuestionamiento y superación crítica de lo anterior a partir de una perspectiva binarista de nítida oposición entre lo nuevo y lo viejo; el tópico de «saber es poder» como herramienta de dominio del mundo, la exaltación de la ciencia, el racionalismo y la observación

(contra el principio de autoridad); el valor de la democratización y los procesos de igualación social; la confianza en el progreso ilimitado de la educación; la capacidad para producir saberes totalizadores, para enunciar verdades universales a través de relatos de integración de lo humano; la ratificación del apogeo de la burguesía y de su visión materialista, pragmática, realista, que sustenta en los contratos comerciales la base de la sociabilidad, promueve la movilidad social, el capitalismo y el mercado.

Los principales procedimientos estructurales de la poética del drama moderno, en su forma canónica: el realismo,<sup>26</sup> están presentes en *Las columnas de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje*. En tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis niveles, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real y mundo poético:

a) *realismo sensorial*: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe brindar al espectador la ilusión de contigüidad con el mundo real. El espectador debe poder aceptar la ilusión de una «cuarta pared» invisible, debe sentirse el espía de una situación «real» que no reconoce su presencia como testigo. Para ello son fundamentales la función icónica de los signos, el empleo en escena de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que repele los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos (R. Barthes) que contribuyen a crear el efecto de «diversidad de mundo» (Ph. Hamon), los materiales de confección del vestuario, el efecto de la luz, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores pueden actuar «de espaldas» a la platea). El realismo canónico no puede evitar valerse de recursos del realismo ingenuo, por ejemplo, el uso de comestibles

calientes y olorosos durante la situación de una cena; sin embargo, muchas veces no puede renunciar a la mediación metafórica (escenas de violencia, sangre, sexo, muerte), y en esos casos diseñará las resoluciones sensoriales más veristas a través de efectos especiales (que tanto desvelaban a un director como el naturalista André Antoine).

b) *realismo narrativo*: en el plano de la articulación de los acontecimientos entre sí, la poética del drama moderno busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero a la vez lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática. Se trata de lograr un equilibrio entre la lógica de lo real y la materialidad del arte, ya que incluso en el realismo el drama no pierde su dimensión poética. Se requiere *escena presentificadora* de los acontecimientos (que se exponen «por ellos mismos» ante los ojos de los espectadores, de acuerdo con la observación de P. Szondi<sup>27</sup>), combinada con la *inclusión de relato* (referencia verbal de los acontecimientos en ausencia de los mismos, con el objetivo de informar lo sucedido en el pasado o lo acontecido en el campo de la extraescena), linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin), gradación de conflictos, ritmo y velocidad acordes a cada situación, alternancia de secuencias sintácticas con acción y sin acción, causalidad explícita o implícita (inteligible o explicitable) en el vínculo entre los hechos, cronotopo realista (acuerdo entre espacio y tiempo según la observación de la empiria), distribución de la elipsis para anular zonas de representación trivial, ubicación estratégica y valorización central de los encuentros personales (E. Bentley) en tanto en dichos momentos reveladores es cuando más avanza la acción de la pieza.

c) *realismo referencial*: lo narrado o mundo representado en escena debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia. Dicha imagen varía de acuerdo con variables socio-

culturales. Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no pueden entrar en contraste con los datos y saberes que proveen las categorías de *lo normal* (lo que constituye norma, lo inexorable) y *lo posible* (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia.<sup>28</sup> Algunos procedimientos en este nivel son: el personaje referencial de identificación social, el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita, el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural, diferencia), la oposición de caracteres, las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles, el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

d) *realismo lingüístico*: la lengua de los personajes en escena debe contribuir, a través de su convencionalización, a generar efecto de realidad de acuerdo a la naturaleza del personaje, las situaciones, la pragmática del diálogo, etc., siempre referenciados con los saberes de la empiria. La lengua poética de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural. El uso de la prosa es excluyente. Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de los dramaturgos realistas en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

e) *realismo semántico*: todos los niveles están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La producción de sentido se concreta desde la estructura narrativa, desde la composición del personaje, desde el plano lingüístico, etc. Tres procedimientos fundamentales son el *personaje-delegado* (Ph. Hamon), encargado de explicitar las condiciones de

comprensión de la tesis; la creación de una *red simbólica* que objetiva la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos (la «casa de muñecas», el «pato salvaje», los «espectros», etc.); la *redundancia pedagógica*, herramienta de cohesión que garantiza la insistencia en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles. La tesis generalmente es unívoca, aunque la capacidad de producción de sentido del texto la supera y produce un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. En el caso del naturalismo (variable interna de la poética realista), la tesis proviene de textos científicos preexistentes. M. L. Bastos pone el acento en la «ilusión de científicismo» del naturalismo, que cree de esta manera colaborar con la difusión de los avances científicos y convertir el teatro en un «laboratorio».<sup>29</sup> En el realismo canónico la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra. Sin embargo, como señalamos arriba (y especialmente en las notas al texto de *Casa de muñecas*), el drama posee una capacidad semántica que excede la univocidad de la tesis y en consecuencia posibilita la generación de saberes nuevos, no tautológicos.

f) *realismo «voluntario»* o «*intencional*»: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real. En esos casos, señala Darío Villanueva,<sup>30</sup> es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención.

He aquí, en apretada síntesis, los procedimientos que confluyen, por selección y combinación, en la estructura *mimético-discursivo-expositiva* del drama moderno. Ibsen desarrolla esta poética a la perfección en los dramas estrenados entre 1877 y 1884: *Las columnas de la sociedad*,

*Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje*.

### Ampliación de la poética del drama moderno

A partir de *Rosmerholm* Ibsen mantendrá los lineamientos de la matriz del drama moderno pero implementará sobre esta algunas innovaciones. Basta confrontar *Casa de muñecas* y *Rosmersholm* para advertir –en la dimensión que nos interesa– la diferencia entre ambas poéticas realistas, que antes distinguimos como realismo social y realismo psicológico. *Casa de muñecas* se estructura sobre las iniciativas de un sujeto individualista (Nora), que sale de su inacción para enfrentar a la sociedad (su principal oponente) en busca de la verdad, del desenmascaramiento y, en consecuencia, del cambio social. Este sujeto padece, es víctima de dichas condiciones de vida social, por eso trata de modificarlas. Guían sus iniciativas una visión de mundo individual que se recorta, se diferencia de la doxa común. Los conflictos de Nora están ligados a su voluntad de colaborar con su marido Torvald, pero choca contra las limitaciones que impone la sociedad al desempeño de la mujer. Ella exigirá finalmente, para su regreso a la casa (final abierto), ciertas condiciones de igualdad, respeto y participación que permitan construir «un verdadero matrimonio». Por lo tanto, el destinatario de sus acciones es una entidad colectiva mayor a su individualidad, es la sociedad misma. En época de su estreno, este desenlace fue escandaloso,<sup>31</sup> al punto que algunas actrices se negaron a representarlo o lo modificaron.

En *Rosmersholm*<sup>32</sup> las motivaciones de la conciencia se tornan más difíciles de comprender, se opacan y oscurecen. Implican un nivel de *secreto profundo*, que acaba resolviéndose en una *confesión desgarradora*, situación narrativa de revelación de la verdad oculta. En consecuencia, la realidad de los seres humanos ya no resulta aprehensible o mensurable en términos precisos: la conciencia se transforma en un campo enigmático, no previsible, dotado de una lógica más hermética. Juan Rosmer se lo dice a Rebeca West:

«Tú, tú misma y tu conducta sois para mí un enigma insoluble» (p. 1456). Como correlato objetivo de esta concepción aparecen en *Rosmersholm* dos alterados mentales: Beata y Ulrico Brendel. Este, en su última y simbólica aparición en el Acto IV, afirma: «Siento nostalgia de la inmensa nada» (p. 1459). En el imperio de la introspección y la autoindagación, los personajes sufren procesos espirituales relevantes, auténticas conversiones o «transformaciones», que ellos mismos se encargan de examinar minuciosamente y definir. Padecen obsesiones e ideas fijas, soportan remordimientos y el peso de una culpa que no logran olvidar, sufren visiones recurrentes de los mismos hechos u objetos torturantes. Por otra parte, los personajes descubren en sus almas impulsos que no pueden dominar y que incluso rechazan, fuerzas interiores que escapan a sus planes racionales. Rebeca se había propuesto una meta al servicio de su ideal: «No existía nada que me hiciese retroceder. Pero entonces vino el comienzo de lo que relajó mi voluntad, de lo que me ha vuelto tan miserablemente cobarde por el resto de mi vida (...) me asaltó un deseo salvaje e indomable (...) de ti» (p. 1455). Estas criaturas en un comienzo idealistas, que se identifican con objetivos luminosos, progresistas y constructivos, terminan descubriendo su atracción por la muerte: para liberar a Rosmer, Rebeca ha propiciado el suicidio de Beata; finalmente, Rebeca y Juan Rosmer se suicidan juntos. Mientras la idea de la muerte se va configurando, Rosmer afirma: «Hay en todo esto un horror tan atrayente...» (p. 1462). Es el loco Brendel quien inspira el suicidio con una fórmula delirante: para que Rosmer tenga «asegurada la victoria» es necesario que «la mujer que le ama vaya de buena gana a la cocina y se corte su fino y sonrosado meñique, aquí, justo por la segunda articulación. Idem que la mencionada mujer amante –también de buena gana– se corte la oreja izquierda, tan a maravilla modelada» (p. 1460). Ibsen ha hecho un gran descubrimiento, apenas atisbado en sus piezas anteriores: el campo de la conciencia es un espacio de conflictos desconocidos, de fuerzas poderosas que

no se pueden controlar, un espacio de dominios borrosos que desafía los planes y mandatos racionales con extraños impulsos de dolor y de muerte, línea que abre el campo del expresionismo.<sup>33</sup> Impulsa al personaje su visión de mundo individual, y es él el beneficiario de sus acciones, ya no es la sociedad como en *Casa de muñecas*.

En sus piezas de la década del noventa Ibsen evidencia el intertexto de la poética simbolista, que implica una base epistemológica diversa del realismo. Para el simbolismo el ser del mundo integra, además de la empiria materialista y profana, un

orden de trascendencia y alteridad, el misterio y lo sagrado. El mundo real es a la vez material y metafísico, y en consecuencia, cognoscible e incognoscible, predicable e inefable. Para el simbolismo el lenguaje del arte no se somete a la lógica de lo real y se funda en la autonomía: la *poiesis* tiene un estatuto ontológico diverso de la empiria. El arte es para el simbolismo la enunciación metafísica del universo, la creación de una objetividad «otra» que equivale a la proferición del verdadero ser de lo real. Para los simbolistas hay más ser en el arte que en el régimen de la empiria. De esta

manera la relación entre el ser del mundo y el ser del arte no es de sometimiento o adecuación –como en el realismo– sino de completud, de acabamiento: el arte es la finalidad del mundo, su razón última de ser, el lugar donde el mundo se espiritualiza. El tipo de escena que corresponde al simbolismo es la hierofánica, el «teatro jeroglífico», y su procedimiento fundante el símbolo, en tanto es en este donde se expresa metafísicamente la esencia del universo. Mallarmé afirmaba que «el deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra» y Paul Valéry acotaba a sus palabras:

FOTO: ARCHIVO TABLAS

Portadilla del programa de mano de *Casa de muñecas*, Teatro Estudio, 1978

# DE

# MUÑECAS”

## DE HENRIK IBSEN

# teatro estudio

«Mallarmé no concebía otro destino para el universo sino el de ser finalmente expresado. Como si colocara el Verbo, no en el principio, sino en el fin de todo».<sup>34</sup> El estatuto del artista en esta base epistemológica es el de vidente y creador de símbolos, un catalizador del espíritu del mundo. La función del arte en el simbolismo se aleja de los objetivos pragmáticos y materialistas del realismo: se trata de ver más allá de la empiria, de espiritualizar el mundo, de reencantarlo, y especialmente, de ofrecer un conocimiento específico que sólo el arte puede dar. El teatro jeroglífico simbolista se opone radicalmente al teatro tautológico del drama moderno.

Si bien Ibsen nunca abandona la matriz del drama moderno (no podría ser llamado simbolista en la línea de Maurice Maeterlinck), en piezas como *El niño Eyolf* incluye un intertexto simbolista a través del personaje de La Mujer de las Ratas, jeroglífico que no clausura su referencia en una alegoría de la Muerte. A diferencia de la red simbólica característica del drama moderno realista, el símbolo hierofánico no admite ponerse al servicio de una tesis del drama, ni de la redundancia pedagógica. Huellas del simbolismo pueden hallarse también en *El constructor Solness* («¡Por una vez, sólo una vez más! ¡Haga de nuevo lo imposible!»), le dice Hilde al protagonista<sup>35</sup>) y en la estatua de Rubek en *Cuando despertemos los muertos*. Las inserciones del simbolismo en el último Ibsen son concesiones a la experiencia del misterio, pura opacidad indescifrable, oscuros puentes con el orden de lo inefable.

Creemos haber señalado en este ensayo las instancias del proceso poético que recorre el teatro de Ibsen entre 1850 y 1899: filiación y crítica interna del drama romántico, desarrollo del drama moderno canónico y ampliación de sus convenciones a través del realismo instrospectivo y los intertextos del simbolismo y el expresionismo. Pero más allá del devenir de las concepciones teatrales de Ibsen, la crítica y el mismo autor han señalado

ciertas constantes presentes en la totalidad de su obra. Un cuarto de siglo después de su publicación, Ibsen releyó *Catilina* y afirmó: «Muchos temas que aparecen en mis obras posteriores —la oposición entre la aptitud y el deseo, entre la voluntad y la posibilidad, la tragicomedia del individuo y la humanidad— están ya allí».<sup>36</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 1982, *Polémica sobre el realismo*, Ricardo Piglia (comp.), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 141-155.
- Aarseth, Asbjorn, 1994, «Ibsen's dramatic apprenticeship», en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 1-11.
- Abirached, Robert, 1994, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- Abuín González, Ángel, 1997, *El narrador en el teatro*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Aguirre, Raúl Gustavo, 1983, *Poéticas del siglo xx*, Buenos Aires, ECA.
- Anderson Imbert, Enrique, 1946, *Ibsen y su tiempo*, La Plata, Editorial Yerba Buena.
- Archer, William, 1928, (ed.), *Collected Works of Henrik Ibsen*, New York.
- Bablet, Denis, 1975, *Les révolutions scéniques de XXe siècle*, Paris, Société Internationale d'Art.
- Barthes, Roland, 1982, «El efecto de real», en AA.VV., *Polémica sobre el realismo*, Ricardo Piglia (comp.), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 141-155.
- Barton, John, 1994, «On staging Ibsen» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 217-226.
- Barrenechea, Ana María, 1978, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos Hispanoamericanos*, pp. 87-103.
- Bastos, María Luisa, 1989, «Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión científica», en *Relecturas*, Buenos Aires, Hachette, pp. 27-40.
- Bentley, Eric, 1980, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- Bloom, Harold, 1995, «Ibsen: Trolls and Peer Gynt», en *The Western Canon*, London, Macmillan, pp. 350-367.
- , 2000, «Henrik Ibsen: Hedda Gabler», en *Cómo leer y por qué*, Bogotá, Norma, pp. 263-270.
- Booth, Michael R., 1997, «Nineteenth Century Theatre», en Russell Brown,

John, (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press, pp. 299-340.

- Borges, Jorge Luis, 1996, «Henrik Ibsen: Peer Gynt. Hedda Gabler» en *Biblioteca personal. Prólogos. Obras Completas*, t. IV, Buenos Aires, Emecé.
- Brandes, Jorge, 1933, *Ibsen*, Buenos Aires, Córdor.
- Braun, Edward, 1986, *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.
- Brustein, Robert, 1970, «Henrik Ibsen», en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Buenos Aires, Troquel, pp. 47-99.
- Darío, Rubén, 1896, «Auroras boreales (Ibsen)», en *La Nación*, miércoles 22 de julio («Ibsen I»), p. 3, con una dedicatoria para el actor Alfredo de Santis, y el sábado 25 de julio («Ibsen II»), p. 3. Recogido en la primera edición de *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía La Vasconia.
- De la Guardia, Alfredo, 1947, «La creación espiritual de Ibsen» y «Realismo y naturalismo. El teatro de ideas», en *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Schapire, pp. 113-156 y pp. 157-255.
- , 1953, «Infancia y adolescencia de Ibsen», en *Imagen del drama*, Buenos Aires, Schapire, pp. 239-253.
- , 1959, Introducción a *Teatro selecto de H. Ibsen*, Buenos Aires, El Ateneo.
- , 1973, *Poesía dramática del romanticismo*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- , 1978, «Ibsen, a medio siglo de su muerte», en *Temas dramáticos y otros ensayos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 13-25.
- Dubatti, Jorge, 1992, «El teatro de Henrik Ibsen en la Argentina (1890-1910)», en O. Pelletieri (ed.), *Teatro y teatristas*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Universidad de Buenos Aires, pp. 103-109.
- , 1993a, «El intertexto de Espectros de Henrik Ibsen en tres dramas rioplatenses», en AA.VV., *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, ACITA, pp. 47-51.
- , 1993b, «El teatro de Henrik Ibsen en Buenos Aires (1890-1930)», *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n. 3, pp. 39-55.
- , 1993c, «El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)», en L. Martínez Cuitiño y E. Lois (eds.), *Actas del III*

- Congreso Argentino de Hispanistas, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Hispanistas, t. I, pp. 473-483.
- , 1993d, «El teatro francés en la Argentina (1880-1900)», en O. Pellettieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino, 1880-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Revista Espacio, Col. Cuadernos del GETEA n. 3, pp. 13-22.
- , 1994a, «El teatro de Henrik Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920: I. Repertorio de estrenos», en *Weltliteratur. Cuadernos de Literatura Comparada*, a. I, n. I, pp. 129-133.
- , 1994b, «El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)», en O. Pellettieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 33-41.
- , 1995a, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- , 1995b, «Los intertextos de Henrik Ibsen en la dramaturgia rioplatense», en O. Pellettieri (ed.), *El teatro y los días*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 147-155.
- , 1995c, «El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920)», *Filología* (Universidad de Buenos Aires), n. XXVIII, n. 1-2, pp. 117-126.
- , 1996, «El teatro de Jacinto Benavente en la Argentina (1910-1915)», en O. Pellettieri (ed.), *El teatro y sus claves*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 193-201.
- , 1998, «Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana», en J. Dubatti, (comp.), *Poéticas argentinas del siglo xx. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, pp. 297-307. También en O. Pellettieri y Roger Mirza (eds.), *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas*, Buenos Aires, Editorial Galerna, Col. Cuadernos del GETEA n. 9, 1998, pp. 86-96.
- , 2002a, «Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del Teatro Comparado», en *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, pp. 141-171.
- , 2002b, «El sistema teatral de Florencio Sánchez: concepción de la obra dramática premoderna», en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, t. II, pp. 399-406.
- , 2005, «Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense», en *El teatro sabe. Relaciones entre escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, pp. 13-69.
- , 2006a, coord., *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue, Col. Análisis Teatral.
- , 2006b, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- Durbach, Errol, 1994, «A century of Ibsen criticism» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 233-251.
- Eco, Umberto, 1984, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Eller, W. H., 1918, *Ibsen in Germany 1870-1900*, Boston.
- Esslin, Martin, 1970, «Ibsen – *Un ennemi du peuple – Hedda Gabler- Solness le constructeur*», en *Au-delà de l'absurd*, Paris, Editions Buchet/Chastel, pp. 46-69.
- , 1997, «Modern Theatre: 1890-1920», en Russell Brown, John, (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press, pp. 341-379.
- Ewbank, Inga-Stina, 1994, «The last plays» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 126-154.
- Fernández, Gerardo, 1986, «El teatro de Ibsen», en H. Ibsen, *Los pilares de la sociedad*, Buenos Aires, Ediciones del Teatro Municipal San Martín, pp. 11-25.
- Finney, Gail, 1994, «Ibsen and feminism» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 89-105.
- Fos, Carlos, 2005, «Ibsen en los anaqueles ácratas», *Actas XI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, UBA (en prensa).
- Foucault, Michel, 1979, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Franc, M. A., 1919, *Ibsen in England*, Boston.
- Garbagnati, Lucile, 2000, (comp.), *Quel répertoire théâtral traitant de la science?*, Paris, L'Harmattan.
- Garton, Janet, 1994, «The middle plays» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 106-125.
- Gómez de la Mata, Germán, 1954, «Prólogo. Henrik Ibsen» en H. Ibsen, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, pp. 9-147.
- Gravier, Maurice, 1967, «Los héroes del drama expresionista», en Jean Jacquot et al., *El drama moderno*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 116-130.
- Gregersen, Halfdan, 1936, *Ibsen and Spain*, Cambridge, Harvard University Press.
- Guerrero Zamora, Juan, 1967, «Henrik Ibsen», *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors editor, t. IV, pp. 335-376.
- Guillén, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Hamon, Philippe, 1973, «Un discours contraint», *Poétique*, n. 16, pp. 411-445.
- Hemmer, Bjorn, 1994a, «Ibsen and historical drama» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 12-27.
- , 1994b, «Ibsen and the realistic problem drama», en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 68-88.
- Ibsen, Henrik, 1928-1957, *Samlede Verker*, Oslo, Hundrearsutgave, 20 vols.
- , 1954, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, traducción y notas de Else Wasteson, completada por M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata, revisión y prólogo de Germán Gómez de la Mata.
- , 1959, *Teatro selecto*, Buenos Aires, El Ateneo.
- , 1979, *El pato salvaje*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1981, *Espectros*, Buenos Aires, Ediciones del 80.
- , 1999, *Casa de muñecas, El pato salvaje*, Madrid, Cátedra, Col. Letras Universales. Edición al cuidado de Mario Parajón.
- , 2003, *Casa de muñecas*, Buenos Aires, Losada. Traducción y prólogo de Christian Kupchik.
- , 2004, *Poesía completa*, versión del noruego y prólogo de Jesús Pardo, Madrid, Losada.
- , 2006a, *Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler*, Introducción, notas y apéndice de Jorge Dubatti, Colihue Clásica.
- , 2006b, *Casa de muñecas. Un enemigo del pueblo*, Introducción, notas y apéndice de Jorge Dubatti, Colihue Clásica.
- Innes, Christopher, 1992, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Jansen, Annie, 1966, *Ibsen. El creador del teatro social*, Buenos Aires, Claridad.
- Kott, Jan, 2003, «Ibsen, une lecture», en *Outre Scène. Revue du Théâtre National de Strasbourg*, n. 2 (mars), pp. 61-94. Traducción al francés de artículo incluido en *The Theater of Essence*, Evanston, Northwestern University Press, 1984.
- Kupchik, Christian, 2003, «Prólogo», en H. Ibsen, *Casa de muñecas*, Buenos Aires, Losada, pp. 9-28.
- Lafforgue, Jorge, 1979, «Estudio preliminar», en H. Ibsen, *El pato salvaje*, Buenos Aires, CEAL, pp. I-IX.
- Lugné-Poe, A., 1898, «Le théâtre d'Ibsen en France», en *Revue d'Art Dramatique*, Nouvelle Série, IV, pp. 14-20.
- Lunderberg, O. K., 1924, «Ibsen in France: a Study of the Ibsen Drama, its Introduction, Vogue and Influence on the French Stage», en *Scandinavian Studies and Notes*, VIII, 1924, pp. 93-108.
- Magris, Claudio, et Stéphane Braunschweig, 2003, «Un écrivain laconique et terrible. Une conversation autour d'Ibsen», en *Outre Scène. Revue du Théâtre National de Strasbourg*, n. 2 (mars), pp. 7-15.
- MacGowan, K., y W. Melnitz, 1965, «Ibsen y Björson, gigantes del Norte» y «Del verso al realismo de Ibsen» en *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 400-402.
- Marker, Frederick J., and Lise-Lone Marker, 1994, «Ibsen and twentieth-century stage», en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 183-204.
- Martínez Fernández, José Enrique, 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- McFarlane, James, 1994, (ed.), «Ibsen's working method», en *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 155-164.
- Melchinger, Siegfried, 1958, *El teatro en la actualidad*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión.
- , 1959, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Miller, Arthur, 1994, «Ibsen and the drama of today», en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 227-232.
- Naugrette, Catherine, 2000, *Estética del teatro*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.
- Northam, John, 1994, «Dramatic and non dramatic poetry», en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 28-57.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal, 1990, «El teatro nórdico: Ibsen y Strindberg», en *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, pp. 317-320.
- Ordaz, Luis, 1946, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Futuro.
- , 1947, «Ibsen en Buenos Aires», en *Expresión*, n. 8, pp. 155-160.
- Parajón, Mario, 1999, «Introducción» a H. Ibsen, *Casa de muñecas, El pato salvaje*, Madrid, Cátedra, pp. 9-34.
- Pardo, Jesús, 2004, «Nota preliminar del traductor», en H. Ibsen, *Poesía completa*, Madrid, Losada, pp. 11-14.
- Pérez-Firmat, Gustavo, 1978, «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», en *Romanic Review*, LXIX, 1-2, pp. 1-14.
- Rest, Jaime, 1967, *El teatro moderno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Robichez, Jacques, 1957, *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris, L'Arche.
- Rubio, Isaac, 1974, «Ibsen y Galdós», *Letras de Deusto*, n. 8, julio-diciembre, pp. 207-211.
- Russell Brown, John, 1997, (ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Saari, Sandra, 1994, «Works of reference» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 252-260.
- Sanchis Sinisterra, José, «Cinco preguntas sobre el final del texto», en J. Dubatti, (coord.), *Clases magistrales de teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Atuel/FIBA, 2003, pp. 77-90.
- Schenk, H. G., 1986, *El espíritu de los románticos europeos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sebold, Russell, 1983, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica.
- Seip, Didrik Arup, 2004, «Sobre la poesía de Henrik Ibsen», en H. Ibsen, *Poesía completa*, Madrid, Losada, pp. 15-16.
- Shaw, George Bernard, 1913, *The quintessence of Ibsenism*, London, Hill and Wang.
- Sherard, R. H., 1997, «Henrik Ibsen», en Christopher Silvester (comp.), *Las grandes entrevistas de la historia 1859-1992*, Madrid, El País-Aguilar, pp. 170-178.
- Siguan, Marisa, 2003, «Ibsen en España», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, t. II, pp. 2155-2175.
- Szondi, Peter, 1994, «El drama moderno. La crisis del drama moderno. Ibsen», en *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 17-35.
- Tolmacheva, Galina, 1994, *Creadores del teatro moderno*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Tornqvist, Egil, 1994, «Ibsen on film and television» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 205-216.
- Villanueva, Darío, 2004, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Weigand, Hermann J., 1925, *The Modern Ibsen*, New York, Henry Holt & Co.
- Williams, Raymond, 1954, *Drama from Ibsen to Eliot*, Londres, Chatto.
- , 1997, «¿Cuándo fue el modernismo?», en *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.
- Williams, Simon, 1994, «Ibsen and the theatre 1877-1900» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 165-182.
- Young, Robin, 1994, «Ibsen and comedy» en McFarlane, James, (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, pp. 58-67.
- Zolá, Emile, 2002, *El naturalismo*, Barcelona, Península.

NOTAS\_\_\_\_\_

- 1 Raymond Williams, «¿Cuándo fue el modernismo?», 1997, p. 52. Todas las citas y referencias bibliográficas se realizan por el sistema de autor-fecha, que remite a la bibliografía.
- 2 Prólogo a *Peer Gynt* y *Hedda Gabler*, 1996, p. 459.
- 3 El teatro comparado distingue internacionalidad y supranacionalidad para pensar los fenómenos teatrales más allá de las fronteras geopolíticas y traza mapas específicos de la teatralidad. Lo internacional resulta del vínculo genético entre culturas diversas; lo supranacional excede la identificación o pertenencia a culturas particularizables. Véase Claudio Guillén, 1985.
- 4 Llamamos *poética* al constructo morfo-temático de procedimientos teatrales que, por selección y

- combinación, genera una estructura artística, produce sentido y porta en su praxis una ideología estética. La poética comparada distingue a su vez: *micropoética* o rasgos poéticos de un texto particular, considerado en su singularidad; archipoética o poética abstracta, superestructural, patrimonio de toda la humanidad; macropoética o rasgos poéticos y convenciones de un conjunto textual o grupo de obras. (Véase para esta clasificación, J. Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, 2002, Cap. III).
- 5 Para este concepto, Michel Foucault, *La arqueología del saber*, 1979.
  - 6 Enrique Anderson Imbert, «La posteridad de Ibsen», en *Ibsen y su tiempo*, 1946, p. 82.
  - 7 M. Gravier, «Los héroes del drama expresionista», 1967, pp. 116-130.
  - 8 Alfredo de la Guardia, *El teatro contemporáneo*, 1947, pp. 144-147.
  - 9 Martin Esslin, *Au-delá de l'absurde*, 1970, pp. 46-69.
  - 10 Siegfried Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, 1959, p. 227.
  - 11 Juan Guerrero Zamora, «Henrik Ibsen», 1967, pp. 374-376.
  - 12 Llamamos base epistemológica de la poética de un texto, de un grupo de textos o de una archipoética, de acuerdo con nuestro modelo de análisis teatral, a la concepción teórica y/o práctica de la articulación entre el mundo de la empiria (régimen de experiencia de la cotidianidad, extratextual) y los mundos poéticos (intratextuales). En la historia del teatro occidental las bases epistemológicas ascienden a una veintena, y son patrimonio supranacional, pueden hallarse en los teatros de diversas regiones del mundo. Véase nuestro *Filosofía del teatro I*, 2006. Para esta categoría, reelaboramos la idea de las poéticas como metáforas epistemológicas, propuesta por Umberto Eco: «El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como 'metáfora epistemológica', es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad», *Obra abierta*, 1984, pp. 88-89.
  - 13 Véase B. Hemmer, «Ibsen and historical drama», 1994a, pp. 12-27.
  - 14 Russell Sebold, *Trayectoria de romanticismo español*, 1981.
  - 15 *Manon Lescaut* del abate Prévost, *Clarissa* de Richardson y *Las cuitas del joven Werther* de Goethe, todas ayudaron a allanar el camino de la idolización romántica del amor, pero la *Nueva Heloísa* de Rousseau fue la que alcanzó el mayor impacto entre los contemporáneos y la posteridad. Entre los franceses fue George Sand la principal portavoz, y practicante, del amor romántico.
  - 16 La intensidad sin precedentes de la vida musical en la Europa romántica es una contundente prueba externa.
  - 17 Entre las figuras sobresalientes del culto a la música en el romanticismo deben destacarse la de Franz Liszt y Niccolò Paganini a quienes sus contemporáneos atribuyeron cualidades demoníacas o sobrenaturales para la interpretación.
  - 18 Ibsen, *Poesía completa*, 2004, p. 162.
  - 19 Sobre los dramas de Ibsen en estos años, sugerimos la consulta de los estudios de Gabriel Fernández Chapo, Marcela Bidegain, María Juana Lagunas Pilar, Clara Ibarzábal, Marita Foix, Cristina Quiroga, Patricia Lanatta, Ezequiel Obregón, María Emilia Franchignone en J. Dubatti, coord., *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, 2006.
  - 20 R. Brustein, «Henrik Ibsen», 1970, pp. 64-69.
  - 21 G. B. Shaw, *The quintessence of Ibsenism*, 1913.
  - 22 Para el análisis de Peer Gynt, sugerimos al lector la consulta de nuestra Introducción a las ediciones de Henrik Ibsen, *Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler* Colihue Clásica, 2006.
  - 23 M. Parajón, «Introducción» a H. Ibsen, *Casa de muñecas, El pato salvaje*, 1999, pp. 16-17.
  - 24 Esteban Lerardo, «Las formas del yo en Peer Gynt», en J. Dubatti, coord., *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, 2006.
  - 25 R. Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, 1994.
  - 26 Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.
  - 27 P. Szondi, «El drama moderno. La crisis del drama moderno. Ibsen», 1994, p. 29.
  - 28 Por ejemplo, constituyen lo normal las leyes de la física y la química, la regularidad del tiempo (las estaciones, los momentos del día), las imposiciones de la naturaleza biológica, etc. En lo posible ingresa todo aquello que, de acuerdo con el régimen de experiencia, podría suceder, aunque no necesariamente (es posible que mañana sea un hermoso día, que vengan visitas, etc.) Sobre las nociones de lo normal y lo posible, véase Barrenechea, 1978, pp. 89-90.
  - 29 Bastos, María Luisa, 1989. Véase especialmente Emile Zola, *El naturalismo*, 2002.
  - 30 D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, 2004, cap. IV, pp. 129-162.
  - 31 Jansen, Annie, *Ibsen. El creador del teatro social*, 1966.
  - 32 Las citas se hacen por la edición de *Teatro completo* de Aguilar.
  - 33 La matriz expresionista exhibe la alteración o «deformación» que imprime el sujeto creador al régimen de la realidad cotidiana. En ello se cifra una voluntaria devaluación de la naturaleza del mundo, así como el protagonismo del sujeto en la articulación de ese mundo. Así construye el sujeto su representación del mundo para dar cuenta de su experiencia conflictiva en este. Lo que la prolija superficie del realismo ocultaría, porque no quiere o no puede mostrar, el expresionismo lo hace perceptible, revelando a la par al sujeto creador y a las cualidades profundas del mundo, ambos estrechamente vinculados. El expresionismo expone a la par cómo el sujeto experimenta el mundo y cómo el mundo es.
  - 34 Véase Raúl Gustavo Aguirre, *Las poéticas del siglo XX*, 1983, pp. 35-63. También E. Braun, «El teatro simbolista», en *El director y la escena*, 1986, pp. 47-63; C. Innes, «El simbolismo y Alfred Jarry» en *El teatro sagrado*, 1992, pp. 27-37; J. Guerrero Zamora «Reacción simbolista» y «Reacción antinaturalista» en *Historia del teatro contemporáneo*, 1967.
  - 35 *Teatro completo*, 1954, p. 1658.
  - 36 Citado por Jorge Lafforgue, «Estudio preliminar», en H. Ibsen, *El pato salvaje*, 1979, p. IX.

# hacia un teatro musical

## Las propuestas de Meyerhold

Desde el punto de vista de la forma, el arquetipo de todas las artes, es el arte del músico.

OSCAR WILDE<sup>1</sup>

Las interacciones del lenguaje dramático y del lenguaje musical en el siglo XX amerita que nos detengamos en ellas largamente. Las «revoluciones escénicas» desde los inicios del siglo no están solamente relacionadas a las revoluciones escenográficas, sino que están más directamente vinculadas a una reflexión sobre la música en el teatro. Las ideas de Gesamtkunstwerk («obra de arte total») hechas por Richard Wagner tuvieron una incidencia esencial sobre los destinos del teatro europeo,<sup>2</sup> así como también los modelos orientales (el rol de la orquesta sobre el escenario) que se impusieron en las vanguardias de principios de la centuria.

La ópera como forma problemática y la reflexión sobre su puesta en escena en los escritos de Appia,<sup>3</sup> o las realizaciones de Meyerhold a partir de 1909 (su puesta en escena del drama musical *Tristán e Isolda*) constituyen un laboratorio de experimentación en la utilización de la música en el teatro. No abordaremos aquí la cuestión de la ópera y su puesta en escena, sin embargo subrayamos que su reforma no data de los años setenta, sino que viene de principios del siglo con los primeros trabajos de Meyerhold en los años diez (*Tristán e Isolda*, *Orfeo*, *Electra*, *El convidado de piedra*, *El ruiseñor*, etc.), sin olvidar *La dama de pique*, de Tchaikovski, en 1935, puesta en escena que, aunque armó un escándalo por la reescritura del libreto y los cortes de la partitura, asimismo encantó totalmente a Dimitri Shostakovich. La lectura completa de las obras de Wagner en alemán para la preparación de *Tristán e Isolda* condujo a Meyerhold a reflexiones esenciales sobre el teatro y también a otros grandes cuestionamientos.



La reflexión sobre la ópera y la reforma de su puesta en escena enlaza paralelamente el pensamiento sobre la utilización y el papel de la música en el teatro: de hecho, los grandes reformadores acudieron a la música para renovar el lenguaje teatral. La música, arte de los tiempos, devino para Appia y Meyerhold el sistema regulador que guía y dicta la puesta en escena, arte del espacio. Esta fascinación por la música se puede explicar en un primer nivel por la necesidad de aportar a la representación una organización de la duración que necesitaba esencialmente. El ritmo es percibido como un factor primordial de la precisión del montaje y de la cualidad de la emoción que puede provocar en el espectador. Los modos de funcionamiento de la música en el teatro serán muy diferentes si uno piensa en Meyerhold, Brecht, Stanislavski o ya más cerca de nosotros, en Arias o en Mnouchkine. Pero ya Craig lo anunciaba desde la primera página de *Del arte del teatro*, en su exergo tomado de Walter Pater: «La música, modelo eterno adonde tienden todas las artes.»<sup>4</sup>

### ¿Teatro musical?

La noción de teatro musical es indefinida en su más grande extensión. Se utiliza para designar todo género artístico que mezcla elementos teatrales y musicales, sea cual sea la proporción de esos dos componentes —de la ópera a la pieza de teatro donde interviene por ejemplo un violonchelo. El teatro musical designa, entonces, todas las producciones donde se tiende a integrar música, texto y elementos visuales. En una interpretación más estrecha, ella define un teatro donde

actor y músico trabajan juntos (espectáculo dialogado teatro/música), o incluso una ópera de pequeño formato. Pero «teatro musical» puede también designar un teatro que utiliza la música con fines dramáticos, en el cual los componentes musicales y teatrales son equivalentes.

Esta definición no corresponde en absoluto a la noción tal como Meyerhold la aborda a través de su práctica, donde lejos de instalarse como equivalencia, las relaciones entre teatro y música son extremadamente complejas y variables. En Meyerhold el «teatro musical» sería una forma de teatro dialogado donde el rol de la música, *audible o inaudible*, es el de otorgarle valor al texto, estructurarlo, profundizar en el sentido, en fin, el de ponerlo en escena. Sería un teatro dramático donde la música juega un rol esencial en la puesta en escena de un texto.

Atrayendo las otras artes al teatro, Meyerhold las condena —ejemplo de ello es su obra maestra *El inspector*, de Gogol, de 1926— a la ley general de la escena grotesca, la de la metamorfosis —donde todo es movable, dependiente, gracias a los contrastes, a un desplazamiento incansante de los planos de percepción. Entre todas esas artes, la música jugará un rol esencial asegurando la continuidad de la estructura narrativa fragmentada/rota por el montaje. Meyerhold afirma: «La música es el arte más perfecto. Escuchando una sinfonía, no se olvida el teatro. La alternancia de los contrastes, de los ritmos, tiempos, la unión del tema principal y los temas secundarios, todo eso es tan necesario en el teatro como en la música.»<sup>5</sup> Y aconsejaba a sus estudiantes ir lo más frecuentemente posible a conciertos.

Con su presencia, la música no ilustra la acción, pero la estructura desestructurándola. Ella asegura la conformación de un episodio, de una escena. Y con su ausencia, contamina la esfera sonora del espectáculo por la musicalización del texto y de la

gestualidad. La música organiza el espectáculo, pues solamente ella puede hacer escuchar a la vez el conjunto, la obra del director y también cada voz que en ella participa. A las relaciones lógicas de la continuidad de la intriga, ella sustituye las relaciones asociativas, cubre los golpes propios de la técnica del montaje, pero sin borrarlos y creando otros, colocando acentos. Es la música la que sostiene el juego del actor.

### **Vsevolod Meyerhold (1874-1940) y la música**

Inventor de gran parte de las formas teatrales, de los estilos de puesta en escena que se van a desarrollar en el siglo XX –Vajtangov declara en 1921: «Meyerhold sembró las raíces del teatro del futuro»–,<sup>6</sup> este director ruso y soviético tiene una formación musical muy adelantada. Como violinista, pudo haber sido un profesional, y sueña en los difíciles años 1938-1939, en el momento de halalí al término del cual será detenido y fusilado, con un puesto de segundo violín en una orquesta de provincia. Podía leer las partituras a libro abierto, sabía dirigir la orquesta de su teatro y solicitaba con extrema precisión la música que necesita a un compositor que ha elegido para tal o cual espectáculo. En los años veinte, se rodea de compositores, pianistas, y define sus puestas en escena como obras musicales: *opus*, seguido de su número correspondiente.

Muy rápido, Meyerhold recurre a la música para sus espectáculos. De este modo, utiliza la de Illia Sats para *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck, en 1905. Tocada sin pausa durante toda la duración de la representación, permite hacer surgir la naturaleza en el teatro (hace escuchar el silbido del viento o la resaca del mar), expresa lo indecible, el diálogo entre las almas y su parte oscura, enigmática, en fin, la música crea el medio propicio en el proceso de «desrealización» de la escena, necesaria para interpretar la novedosa escritura del simbolista belga. En 1904, analizando *El jardín de los cerezos*, Meyerhold escribió a Anton Chéjov: «Su pieza es

abstracta como una sinfonía de Tchaikovski.»<sup>7</sup> Hace un análisis musical del texto, de sus ritmos, de sus sonidos, de sus leitmotivos. Estos ejemplos aclaran los dos aspectos fundamentales del tratamiento de la música por Meyerhold en su teatro: por una parte la música es introducida por el director (en colaboración con un compositor); por otra, es extraída del texto mismo. Esos dos movimientos se van a combinar.

Aliado del «teatro de la convención», por el cual el Meyerhold de los años diez reintrodujo en el escenario todo lo «teatral» que Stanislavski había cortado en su lucha contra los clichés, el director afirmará en los años treinta el principio de «realismo musical» que implica que el espectáculo se construya como una sinfonía, aun cuando la música se escuche solamente en algunas de sus partes, porque la dramaturgia está pensada de manera musical. En el caso de Meyerhold uno puede hablar de la «partitura» de un espectáculo, incluso cuando este no contenga música. Él sabe, definitivamente, utilizar la música en su fuerza de construcción, en su abstracción, y en su impacto emocional, lírico o crítico.

Existe una evolución en la historia de las relaciones entre el teatro y la música en la escena meyerholdiana. Esas relaciones van de la fusión, de la unión de las series musicales, visuales, habladas, gestuales en un todo armonioso que provoca la hipnosis en el espectador –vista ya en la obra *Tristán e Isolda* (1909) y magníficamente realizada en el *Orfeo*, de Gluck (1911)–, al desarrollo de una estrategia de contrapunto donde cada línea permanece autónoma, portadora de un sentido diferente, en un conjunto de modelo polifónico que suscita emociones activas y no busca crear ningún hechizo.

### **La música, co-construcción del espectáculo**

La fuerza de la impresión que emana de *El inspector* en la interpretación de Meyerhold reside en gran parte sobre la aplicación de los principios de la composición musical y sobre

la utilización de la música, no solamente como un elemento que armoniza el espectáculo sobre una clave espiritual precisa, sino como base constructiva.<sup>8</sup>

Esta última expresión tiene un sentido particularmente fuerte si la trasladamos a la labor de búsqueda de Meyerhold a propósito del espacio y el trabajo del actor en el momento del Octubre teatral, al constructivismo escénico que libera a la escena de todo aspecto decorativo para volverla funcional y convertirla en una «máquina de interpretación» para los actores. Compuesta de practicables, escaleras, de planos inclinados, es una construcción erguida sobre el área escénica que ofrece sus diferentes niveles en el teatro meyerholdiano en 1922. Los principios permanecerán, pero la radicalidad de la construcción desnuda, no figurativa, se desvanecerá: Meyerhold imaginará tales dispositivos que la música, vista de manera específica, emplazará las estructuras para organizar el montaje.

En 1925, a propósito de *El profesor Boubous*, de Alexander Faiko, Meyerhold organiza un laboratorio de investigación sobre la música en el teatro. De hecho es un espectáculo que es laboratorio: el dispositivo se limita a una alfombra ovalada verde, bordada por un cordoncillo granate, a una cortina de bambúes tintineante suspendida en semicírculo, y a un «camerino» en la altura donde está emplazado un piano de concierto y un pianista, L. Arnstam. Es esta una experiencia extrema sobre las funciones que la música puede ocupar en el teatro. Está descrita en esos términos en el programa de mano distribuido en las representaciones de *Boubous*. «Para reforzar los medios de impacto sobre la platea en una pieza que exige darle cuerda al resorte de la agitación, introducimos un elemento que no se utiliza de manera frecuente en el teatro a no ser en dosis ínfimas: la música. Pero la música no está incluida como un fondo estático, ella no juega un rol auxiliar, ella no es una ayuda que interviene de vez en cuando, tanto para acompañar o

ilustrar. Aquí la música interviene casi sin interrupción, y el material verbal deviene una suerte de recitativo libre como en *El jugador*, de Prokofiev, o como en el antiguo teatro chino, donde la orquesta constituye un estímulo para obtener la atención permanente del espectador. La música aquí entrelaza sus sonidos con los elementos del dispositivo espacial, suscitando en el espectador las asociaciones necesarias para la mejor comprensión de una compleja construcción de tipo urbanista. Aquí, la música es una suerte de co-construcción que permite mostrar de manera más aguda el ridículo de las máscaras de la clase que constituye el blanco del proletariado.

El pianista, que dispone de una partitura compuesta de pedazos de Chopin y de Liszt, es muy visible en la construcción, de manera que la música no sea percibida como si alguien la ejecutara en una habitación vecina, o como una ficción estética –la música en las piezas de estados del alma de Chéjov, de Léonid Andréiev o en las comedias de salón como *La sinfonía*, de Modeste Tchaikovski.

Una escalinata dorada, vuelta vulgar por las lámparas eléctricas y, en contraste total con ella, un Bechstein de concierto y un pianista virtuoso. Este no teme atribuirse la batuta del director: durante la acción, el director se detiene un instante sobre la céntima medida de *Después de una lectura de Dante* y encadena con un estudio de Chopin<sup>9</sup> para retomar después de algunos minutos la pieza de Liszt previamente interrumpida. Sin embargo, sería una necedad comparar la técnica que une el texto de A. Faiko y la música de Chopin y de Liszt con la de los melodeclamadores. Liszt y Chopin no son introducidos por azar en el espectáculo (...) Ellos fortalecen, por la organización que expresan en sonidos, el complemento necesario en la construcción del espectáculo, sin el cual resulta impensable para el director poder dar toda la plenitud de las asociaciones, en la intención de desacreditar el refinamiento dañino de una clase que perece en la depravación.<sup>10</sup>

Mientras el espectáculo es representado, los laboratoristas, asistentes del director, elaboran una «partitura» de esta «comedia sobre una música» donde se encuentran mencionados, repartidos en columnas verticales, todos los elementos –texto, desplazamientos, elementos de juego, cronometraje, partituras exactas de piezas musicales, momento de su intervención–, con tanta precisión como las notas sobre una partitura.

Un programa se anuncia con *Boubous*. Algunos días antes del estreno, Meyerhold afirma: «Estamos en la víspera de una reforma de la cosa teatral en general. (...) Por un lado, la ópera se encuentra en una revuelta y nosotros nos suscribimos a esa revuelta después de Gluck, Wagner, Scriabin, Prokofiev. Por otro, introducimos sin cesar nuevos elementos en el teatro dramático. (...) *Boubous* abre una nueva era en la cual tendemos la mano a todos los marginados de la ópera que, como Altchevski,<sup>11</sup> han asumido la misión de realizar los espectáculos en recitativos que apartan al cantante de ópera para acercarlo al actor dramático.»<sup>12</sup> El teatro meyerholdiano de la segunda mitad de los años veinte se funda sobre ese doble movimiento de reforma en las artes escénicas. Su actor se encuentra en un ideal profundamente musical y su formación debe inculcarle sólidas bases en esa materia. «Yo trabajo, insiste Meyerhold, diez veces más fácil con un actor que ama la música. Hay que acostumbrar a los actores a la música desde la escuela. Todos aprecian la música mientras se utiliza, para la atmósfera, pero son raros los casos en que comprenden que la música es el mejor organizador del tiempo en un espectáculo. El trabajo del actor es, hablando en sentido figurado, su duelo con el tiempo. Y aquí la música es su mejor aliado. Ella puede, eventualmente, no dejarse escuchar, pero debe hacerse sentir. Yo sueño con un espectáculo ensayado con música, pero interpretado sin música. Sin la música –y con ella– porque el espectáculo, sus ritmos serán organizados según sus leyes, y cada intérprete la llevará consigo.»<sup>13</sup>

## Tratamiento del texto y los sonidos

El análisis de la puesta en escena de *El inspector* ofrece una idea de esas innovaciones radicales. La construcción musical concierne en principio al texto. El trabajo sobre el texto de Gogol no se limita a una fragmentación y a un remontaje de la pieza en quince episodios (en lugar de actos y de escenas) separados por un oscuro. La mayor parte del trabajo concierne al tratamiento sonoro de un texto bien conocido, un clásico que es necesario hacerlo reescuchar. Ninguna frase, ninguna palabra ha sido cortada en la intervención escénica de Meyerhold que reintrodujo en su versión todo un vocabulario censurado por el propio Gogol –las malas palabras, las sonoridades extrañas de origen extranjero, el argot, dialectos. Meyerhold habla del «tejido de un rol» como se habla del tejido musical. Es necesario encontrar las transiciones, pasajes, deslizamientos de una tonalidad a la otra que componen un flujo sonoro continuo, encontrar también las zonas de ruptura, los acentos. El texto es tratado como un material musical; también, los actores proceden a la *demultiplicación* de palabras del texto de Gogol: repetición coral de las réplicas, escena final donde los notables despojados gritan en cascada de números las sumas robadas por el impostor. La percepción de los sonidos a través de las aliteraciones prima a veces sobre la comprensión intelectual del texto (órdenes con la voz trinada dadas por el Administrador).

Se trata entonces de una *instrumentación* sonora, transposición oral de un texto escrito: repetición de algunas palabras, combinación de palabras con ruidos, gemidos, onomatopeyas, gritos, risas. La puntuación del texto ha sido enteramente revisada –Meyerhold sostiene que nadie conoce la buena puntuación de los textos de Gogol– por el «autor del espectáculo», quien intercala en él las interjecciones monosilábicas de los personajes de su invención (Capitán en azul, el Oficial

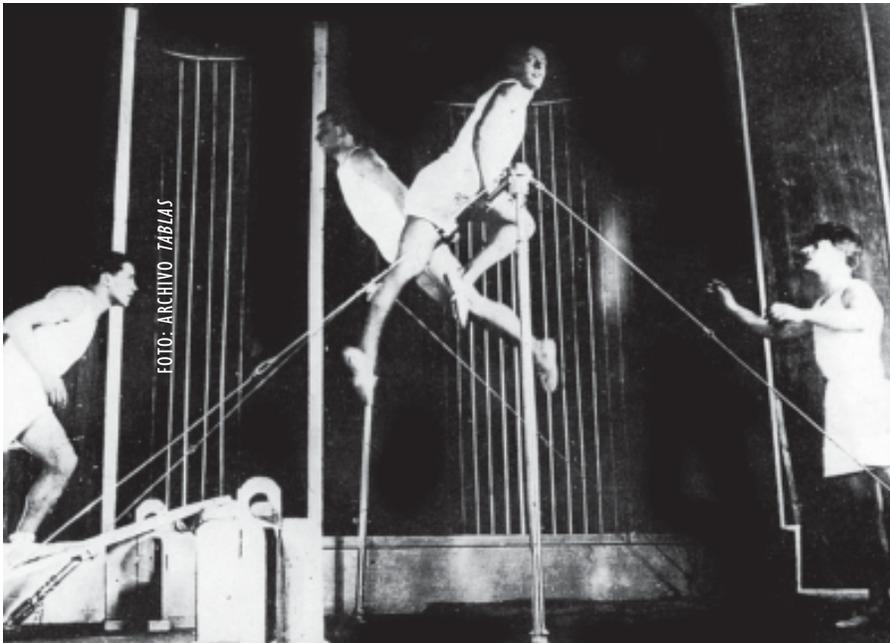


FOTO: ARCHIVO TABLAS

La chinche de Maiakovski, dirigida por Meyerhold, 1922

de paso). Las reacciones corales son distribuidas sobre alguna nota a cada uno de los invitados del Administrador. Se escuchan los «tss» acompañados de reflexiones invitando al silencio desde la llegada del Director de correos (episodio 14). Meyerhold busca aquí un fondo sonoro deducido del principio coral, es decir un material vocal que fije las reacciones del conjunto pensadas por el director sobre el cual se separan las réplicas del personaje provisionalmente principal.

Todo ese trabajo ventila al texto, le ofrece los centros luminosos o crea, al contrario, un fondo sobre el cual se destaca. Meyerhold utiliza a menudo la expresión figurada «rajar», «agujerear»: algunas réplicas deben «rajar» la masa sonora del conjunto. Esas frases claras ofrecen la dominante de sentido que el espectador, en un momento de acción, debe aprehender. De esta forma, en el episodio 2, la réplica «los gorros, quizás uno los podrá poner los propios»—pronunciada entre dientes, un poco perezosamente, emerge del contexto como símbolo de la misma manera en la cual Zemlianka administra el hospicio del pueblo. Meyerhold experimenta aquí eso que él nombra «la cinceladura de las itálicas». En fin, él reparte las voces: el Administrador, Zemlianka, son los bajos, Bobtchinski y Dobchinski son los tenores, Jlestakov es más cercano a un bajo que a un tenor, elección esta que rompe con la tradición del rol.

El tratamiento musical del texto conduce a una polifonía donde cada voz, corista o solista responde a dos exigencias opuestas: encontrar las raíces concretas de la lengua, ligarla a su territorio, motivar las reacciones de los personajes, exaltar lo ruso del texto por una parte, y por la otra, someterlo a las convenciones de la abstracción musical, ofrecer una nueva forma sonora en un texto conocido. Se trata, como lo deseaba Gogol cuando le aconseja al actor Mijail Chtchepkine, de encontrar un lenguaje sencillo, pero que tuviera efecto, que «traspasara» al espectador. Los sonidos producidos por los objetos manipulados se combinan con los sonidos puros producidos por los actores y se integran en esta partitura de conjunto: así los golpes de las pipas de los funcionarios convocados por el Administrador en el episodio 1 evocan en el público las percusiones del jazz—jazz que acaba de hacer su entrada en la URSS. El juego con los objetos debe producir la impresión de «una compleja cacofonía de sonidos». Pero se trata de su sofocación. «Más bajo», dirá Meyerhold, «en sordina, nunca sonidos plenos». *El inspector* es una suerte de jazz-band secreta donde el sonido sale de no se sabe dónde, como un chapoteo de un vientre». Hay «un millón de sonidos» en el espectáculo, orquesta humana de percusiones: golpes sobre la mesa, golpes de talón, peones que caen sobre el tablero porque Zemlianka ha perdido, ronquidos,

mugidos que el Juez molesto hace al apretar la pipa entre los dientes, ruidos de líquidos que corren, onomatopeyas, exclamaciones y gemidos de todo el cuerpo, incluso «golpes-gemidos», comenzando por los del Administrador que se aprieta el corazón y que hacen sufrir los tratamientos del Doctor. Complejidad, pero también ligereza necesaria de sonidos: golpes secos sobre madera o metal, chumusqueo del fuego, chapoteo del agua. En cuanto a aquellos sonidos emitidos por los personajes, Meyerhold indica su animalidad «como si ellos no fueran hombres, sino puercos, osos...»

### Funciones de la música audible

La partitura musical propiamente dicha comporta piezas para piano, orquesta y canto: un *quadrille-mélange*, collage de aires de danza del siglo precedente para los episodios 5 y 10, cantos populares (episodios 3 y 12), las romanzas de Glinka, Dargomyjsky y Varlamov (episodios 5, 7, 11 y 13), el *Vals fantasía* de Glinka tomado de la ópera *Iván Susanin* (episodios 7 y 15), y en fin fragmentos compuestos por M. Gnessin a partir de su trabajo etnomusicológico sobre el patrimonio judío para los últimos episodios.<sup>15</sup> Se trata de piezas interpretadas por una orquesta judía como las que intervenían en bodas o festividades provinciales hasta principios de siglo: un «recibimiento solemne» y las seis figuras de una cuadrilla (polka, romanza, vals, gavota, pequeños pasapies, galop). Al final poca música para un largo espectáculo. ¿Cómo comprender entonces que *El inspector* le parezca saturado de música a algunos instrumentistas y especialistas tales como Emmanuel Kaplan, Boris Asafiev, o al crítico de teatro Alexei Gvozdiev?<sup>16</sup>

Es que, nunca pensada ni sentida como un simple fondo, la música funciona en múltiples niveles: «Decir o expresar lo esencial a través de la música, eso que no podemos captar por el solo discurso, llamar la atención o encantar a través de la música, utilizarla como señal, como llamado a la concentración de la atención, tal es el diapason de la música en el drama.

Todo esto se sentía en otras puestas en escena de Meyerhold, siendo *El bosque* la más sinfónica de todas. Pero en *El inspector* nos impresiona simultáneamente la amplitud, la maestría, las formas y la penetración de la utilización de las propiedades del elemento musical: prevenir (señalización), convocar, atraer e hipnotizar, elevar o disminuir el ritmo emocional, profundizar en la atmósfera y la acción, transformar lo cómico en algo horriblemente extraño, convertir cualquier anécdota cotidiana en un hecho psicológicamente importante.»<sup>17</sup>

De esta forma, el episodio 7 «Alrededor de una botella de Tolstobriouchka» está completamente acompañado por los motivos de la romanza de Glinka *En mi sangre bulle el deseo* y por los extractos del *Vals-fantasia*. La romanza está desde el principio en sordina a cargo de los violines que atacan, a partir de una orden que Anna Andreievna, mujer del Administrador, da con su abanico. Es ella quien divierte a Jlestakov mientras se dispone a prepararle el té, después que él lo bebe melindrosamente con Anna Andreievna, besando su dedo meñique que agarra la cucharita. La romanza cesa. Llega el vals, rica materia sonora para Meyerhold con las numerosas variaciones y repeticiones del tema, sus réplicas en los diferentes timbres de los instrumentos, sus aceleraciones y sus ralentizaciones. El vals va sosteniendo el aumento lento de la borrachera de Jlestakov, su delirio, sus mentiras. Ligera y un poco viejona, ella oficia la ceremonia del corte de un melón, su absorción por Jlestakov quien habla gesticulando con su tenedor encajado en los pedazos rojos de la fruta, después por el Oficial, su doble, personaje añadido por el director, que, sentado en contrabajo del practicable donde él reina, la finaliza. El ritmo cambia, se hace más sacudido, se pasa a dos tiempos, y Jlestakov cuenta sus aventuras imitando el estremecimiento de un auto que lo trae. Retomando su estructura ternaria, el vals hace crecer el escándalo cuando Jlestakov, quien con

ILUSTRACIÓN: ARCHIVO TABLAS



Meyerhold como Pierrot en el *Teatrillo de feria*, 1906

la boca ardiendo al tomar la *Tolstobriouchka*, bebida fuerte, agita pies y manos, aterroriza a los funcionarios, salta sobre una butaca, desenvaina con un gran gesto el sable de uno de los funcionarios, después cae en los brazos del Administrador. Ella coincide, en fin, con su destino mientras que la opulente Anna Andreievna se apodera ávidamente del pequeño Jlestakov, quien la invita a bailar y dar vueltas con él. Extenuado por el esfuerzo, con efectos ralentizadores donde su cuerpo, más pesado por el alcohol, se opone al movimiento del vals, en la desorganización controlada de sus miembros, Jlestakov se desploma finalmente en la butaca del Administrador. Arrullado por el abanico de Anna Andreievna, sobre las notas finales del vals que compone el fondo lírico del regreso a una realidad sórdida que los asistentes no están preparados para comprender, con los espejuelos quitados, los brazos balanceantes, él recuerda dulcemente

a su buena Mavrouchka. Termina por dormirse con gestos propios de un niño, sus dedos replegados uno detrás del otro sobre sus blandos labios. La partitura musical crea aquí las condiciones del escándalo o las de la culminación psicológica hasta que ella devela, en los finales del episodio, que bajo el charlatán y el impostor, existe un despreciable hombrecito solitario. En el episodio 15, el *Vals-fantasia*, parodiado a través de la reinterpretación que le imprime la orquesta judía, interviene todavía un momento antes de la locura del Administrador, como temarecordatorio de la falsa victoria ganada sobre Jlestakov en el episodio 7.

Material organizado en vista de algunos efectos, la música es el principio organizador de toda la acción escénica. En principio en un primer nivel: los dos modelos de música conservados por Meyerhold, romanzas y bailes de salón del siglo anterior y la música de orquesta judía que manipula sus sonoridades, sometiéndolos a un

tratamiento grotesco,<sup>18</sup> son los dos polos —él dira las dos «alas»— entre las cuales se despliega el espectáculo. A continuación en un segundo nivel: Meyerhold utiliza los principios y las formas musicales para llevar a escena *El inspector*.

### La música «inaudible»

Para Meyerhold la dirección de actores es semejante a la dirección orquestal: «Hay que actuar como en una orquesta, cada uno su parte (...) Aquí una flauta, allá un coro», dice en los ensayos. La definición que da un poco más tarde de sus puestas en escena, como «espectáculo en movimiento, en estado constante de movimiento sobre el anterior», es capital. Nadie más que el actor, y sobre todo ningún director, puede asegurar la fluidez del tejido escénico. El actor deberá entonces escuchar y mirar constantemente el espectáculo, y para eso debe encontrarse siempre presente en la escena o en un camerino pendiente de la escena. Es sobre ese blanco que el proyecto el teatro concebido por Meyerhold en los años treinta preverá un acceso directo de los camerinos en el escenario « a fin de no destruir el movimiento musical que penetra sobre el aire escénico, pero para que el actor pueda en cambio, integrarse a él y prolongarlo».<sup>19</sup>

En el espectáculo considerado como una fluido continuo, hace falta «saber interpretar las modulaciones», es decir, el pasaje evolutivo de una parte a la otra. El espectáculo meyerholdiano no se sitúa jamás en un presente estático. «Interpretar las modulaciones, dice Meyerhold, es concentrar su atención sobre el pasado, sobre ese que viene de ser interpretado, y sobre el futuro, ese que voy a interpretar.»<sup>20</sup>

La escritura musical polifónica le imprime al espectáculo su estructura matemática, al mismo tiempo que su construcción emocional. Las leyes de contrapunto parecen dominar algunas secuencias. Meyerhold busca una combinación, una superposición de melodías, de partes, de voces entre ellas, pero de manera que cada una se

desarrolle a partir de una línea principal dada, en relación a los intervalos, según los movimientos contrarios, paralelos u oblicuos, en las formas que se emparentan al canon o la fuga, en rigor composiciones de estilo contrapuntístico. Todos los episodios, incluso aquellos que no contienen música, pueden someterse a una desconstrucción y análisis en diferentes momentos, con la ayuda de la taxinomia musical que designa sus movimientos y/o la expresión de matices. De esta forma, E. Kaplan fragmenta las secuencias del episodio 2 según su tempo: llegada del Director de Correos, de una vivacidad mantenida, *allegro sostenuto*, después el duo con el Administrador, ritmado por el tintineo de los vasos, que se alarga en un conjunto hasta que los funcionarios se apoderan de las cartas que el Director de Correos ha sacado de sus bolsillos, en burla, después se callan, pendientes a algún detalle inquietante. Durante ese tiempo, el duo continua, sonoro, claro. El conjunto se acelera ante la llegada en *largo* de Bobtchinski y Dobtchinski comparable, por su diseño rítmico y entonativo, a la entrada del Conde Almaviva disfrazado de alumno de Basilio en *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Los dos solistas ejecutan entonces, imperturbablemente, un extenso canon a pesar de las interrupciones impacientes del Administrador, y del coro de funcionarios que progresivamente se ponen a gritar y vociferar. «Pero en todo ese desorden, existe un orden: ritmo, polifonía, *crescendo*, síncopes, acordes. Sobre el fondo de este conjunto salvaje, uno escucha las «i» y las «e» piadas del doctor, marcadas ya en la introducción, y las nuevas «eh» de Bobtchinski y Dobtchinski. El Director de Correos hace tintinear su botella y su vaso para detener el ruido. En breve, es un conjunto musical con coros», escribió E. Kaplan.<sup>21</sup>

La música montada en el texto de la pieza se sitúa sobre el mismo plano que Meyerhold extrajo del texto para todo el trabajo de distribución, repartición, continuidad de réplicas, modulación, tratamiento coral. Esa música secreta emana de las relaciones

entre los roles, los enlaces entre palabra y gesto. El tema leitmotiv alrededor del cual Meyerhold construye las variaciones puede ser una réplica, una entonación, un juego escénico, o por supuesto, un estrato musical. B. Asafiev destaca que en la composición de *El inspector* alternan las formas de cámara variadas —duo, trío, quinteto— junto a formas más sinfónicas. Los finales de episodios están, a menudo, organizados según el crecimiento de la tensión que rige esas óperas. El espectáculo combina el procedimiento de la variación y el principio de la formación. El primero contiene la presentación, la valoración y el desarrollo de cada tema dramático —réplica, situación, entonación, juego escénico—, modelo de base que él hace transformar, deformar, alrededor del cual construye una esfera sonora y visual específica, a la vez que repetitiva y diferente, condicionando la percepción del espectador, suscitando las asociaciones que reúnen las partes luminosas del montaje (lectura de la carta en el episodio 1, la misma carta de Jlestakov en el 15, la del baño del Administrador en el 2, baño de Jlestakov en el 3, la de las mujeres en el 5). El segundo concierne a los arreglos de los temas entre ellos, su puesta en relación conflictual, creadora de tensiones, cada tema se opone constantemente a los otros elementos visuales, rítmicos o entonativos.

Meyerhold saca a la luz un problema fundamental, el del tiempo, problema musicológico por excelencia, de gran actualidad todavía en lo que respecta a la interpretación de obras antiguas. El *tempo*, excesivamente rápido mientras se interpretaba la pieza en vida de Gogol, hace desaparecer la limpieza de la estructura, borra la profundidad, el volumen, los ecos. Pero un *tempo* demasiado lento desagregaría también la forma. ¿Entonces, cuál es la velocidad para interpretar *El inspector*? El *tempo* corresponde a un grado preciso de la escala metronómica, él mide el tiempo como la regla el espacio. Su elección y sus modificaciones hacen o deshacen una obra, la metamorfosean



violentando sus relaciones internas. Él es, en otro orden, expresivo por sí mismo. En trabajo introspectivo, en juego psicológico, Meyerhold sustituye un trabajo musical del actor. La cuestión qué *tempo* entonces para la pieza, induce aquella del *tempo* de los diferentes episodios, de sus secuencias y de cada uno de los roles.

En fin, el actor transforma su palabra en canto, en todo caso sitúa su discurso en la frontera entre lo hablado y lo cantado. La lejanía en relación al sentido, cuando *El inspector* será presentado en París en 1930, permitirá a los críticos y al público francés captar bien ese fenómeno: de esta forma se constata que uno tiene «un pájaro silbante, chirroso y cloqueante en la laringe», que el otro «no habla, sino vocaliza». R. Kemp escribió: «Quizás se maltrató el texto, pero no lo reprochamos en absoluto; uno lo exalta. Se acentúa su ritmo y cada frase es una melodía.»<sup>22</sup>

La música es producida durante el espectáculo sobre el escenario (o en *off*) por un pianista o una orquesta la mayor parte del tiempo invisible, también por la puesta en escena, por los actores cuyo sentido musical es convocado por una actuación colectiva, atrevida, comprometida física y vocalmente. Fuerza emocional de esta «orquesta» de actores: su actuación, asimilada en una interpretación musical, lleva a la adhesión de los espectadores, sin por ello borrar los logros de la distancia en relación con los personajes.

*El inspector* constituye un acontecimiento en la historia de las relaciones entre el teatro y la música. El espectáculo influenciará en Shostakovich, quien escribirá *La nariz* (1930) tomando prestadas las técnicas de la vocalidad y de la composición elaboradas por Meyerhold, técnicas que pudo analizar con placer porque formó parte durante algunos meses de la orquesta de *El inspector*. Y la idea de un teatro musical, distinto de las formas existentes, no dejará de preocuparle a Meyerhold, quien proyecta paralelamente las puestas en escena de ópera y sueña, ese mismo año de 1926, montar *Carmen*, de Bizet, reinstrumentada para acordeón: voluntad de simplificar la ópera y de

inyectarle los pujantes efectos emocionales de ese instrumento que él ya ha utilizado en su puesta de *El bosque*, de Ostrovski (1924) y que, propio de las celebraciones populares rusas, es a la vez primitivo y refinado.

En 1928, en *La desgracia de tener ingenio*, de Griboiedov, su *opus 101*, dedicado al joven y virtuoso pianista Lev Oborine, Meyerhold utiliza la música para expresar la vida interior del personaje: el actor Eraste Garine interpreta el rol de Tchatski, héroe pensador con que el director alude a los decembristas, se sienta a un piano de cola que forma parte de la escenografía e interpreta a Beethoven durante sus largos monólogos: él hace emerger la intensidad de su reflexión personal y su energía en la música interpretada en la escena. Así Tchatski se sumerge en una esfera musical que a la vez revela la riqueza de su mundo íntimo –vive, piensa y siente para la música– y lo reconcilia con su autor Alexander Griboiedov, espíritu libre y músico también, frente a los filisteos que conservan el poder. En *La dama de las camelias*, de 1935, todo el texto es reestructurado en una alternancia de partes ejecutadas con o sin música, y definidas por indicaciones musicales de *tempo* muy precisas. Estrategia que permite profundizar en la interpretación psicológica evitando todo sentimentalismo.

*Nota de la autora:* Traducción de dos páginas del programa de *La dama de las camelias*, GOSTIM (Teatro de Estado Meyerhold), 1934.

#### Colaboración con Serguei Prokofiev

Para *Boris Godunov*, de Pushkin ensayado en 1936-1937 –con la intención de montarlo al mismo tiempo que la ópera homónima de Moussorgski–, Meyerhold solicita la colaboración de Serguei Prokofiev. Él ya había trabajado con compositores célebres: A. Glazunov había escrito en 1917 la partitura de *Baile de máscaras*,

de Lermontov, M. Gnessin en 1909 la de *Antígona*, de Sófocles para los trabajos experimentales realizados en su Studio sobre la «lectura musical» en el drama,<sup>23</sup> y D. Shostakovich la de *La chinche*, de Maiakovski en 1929.

La concepción de *Boris Godunov* es audaz: a causa de sus fracasos reiterados, la crítica considera la pieza de Pushkin como imposible de llevar a escena. Para enfrentarse a ese reto recurre a la música. Es a la música a quien confía el rol de pueblo, apostado en la lucha entre un usurpador criminal asiático y un impostor europeo. Él imagina ese pueblo como un coro que, teniendo a la vez de trágico y de operático, no debe sin embargo densificar el desarrollo de la acción. Él lo suprime entonces del plano visual para intensificar su rol con un tratamiento puramente musical. En ese *Boris* de 1936, el pueblo está ahí a través de una dialéctica musical de la presencia/ausencia.

El proyecto de teatro musical es claro. Se trata de transformar la pieza en una «suite trágica en 24 partes». Meyerhold utiliza el término musical y no el de «escenario». Cada parte, autónoma, representará por su asunto, sus sonoridades, sus propios ritmos, un fragmento de la obra músico-dramática que el traslado a la escena debe realizar.

Los tres primeros episodios están unidos por el bullicio de la multitud, sostenido por un conjunto de contrabajos y violonchelos. Constituyen tres frescos sonoros monumentales con coro y orquesta. La escena se divide en dos: en primer plano los personajes principales se separan sobre una cortina que, determinando un segundo plano, tiene tres funciones. Fondo neutro que pone en relieve la actuación precisa de los comediantes, evita que cualquier cosa distraiga la mirada del espectador al mismo tiempo que lo intriga fuertemente, pues encubre al pueblo. En fin, combinado en un sistema de telas especiales como las que se utilizan en los estudios de radio para devolver el sonido lo más lejano posible sin que se pierdan los matices, el «esfuma» esos coros sin palabras. La



música facilita a la vez una solución dramática para el pueblo, protagonista invisible pero omnipresente del drama, y una solución espacial que permite los «planos de conjunto» sonoros y los «grandes planos» visuales. Meyerhold considera aquí el primer plano, desprovisto de decorado y muy cerca del público, como un cristal de aumento: muy alumbrado, él permite un juego muy sutil, mímicas de detalle y composiciones a lo Bruegel.

El entorno musical que el director y el compositor crean alrededor de *Boris Godunov* renueva totalmente el personaje del zar que, desde su primera aparición, es presentado no como un noble rey vestido de oro y de seda, sino como un hombre que ama el poder, un joven guerrero y sucio, un cazador semi salvaje. Uno de los primeros versos del cuadro VII indica que Boris se ha enfermado con una especie de embrujo. Meyerhold transforma esta alusión en didascalia para modelar todo el cuadro –titulado por Pushkin «Los apartamentos del zar»– en una compleja polifonía visual y musical en la cual el largo y célebre monólogo de Boris «Yo alcancé el poder supremo» tomará un relieve inesperado debiendo ser percibido de manera negativa, sin piedad posible de parte del espectador. Meyerhold acrecienta la solicitud del monarca rodeándolo de extranjeros que se entregan a prácticas de adivinación en una pieza baja: «Yo muestro en escena brujas, magos, adivinos, y Boris Godunov está sentado rodeado de esas brujas y esos adivinos. Serguei Prokofiev viene en mi ayuda con instrumentos de percusión y otros efectos ruidosos, crea una especie de jazz a la época de Boris Godunov, en el siglo XVI: los sonidos son traídos/conducidos por el gesto de una bruja que ha agarrado un gallo y lo fuerza a picotear el trigo, el gallo protesta cuando lo cortan; se derrama la cera caliente sobre el agua (...)»<sup>24</sup>

Traen una especie de chamán que agita su tamboril; se escuchan las *domras*;<sup>25</sup> hace calor, hay mucha gente, uno se sofoca, le han puesto

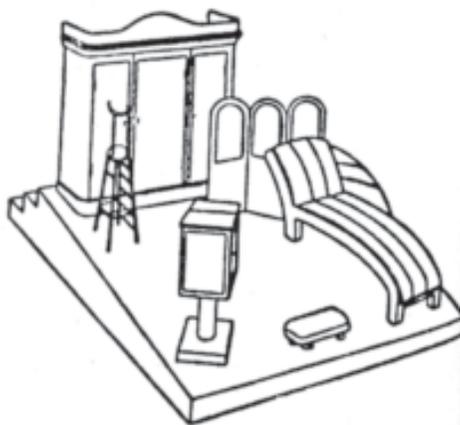
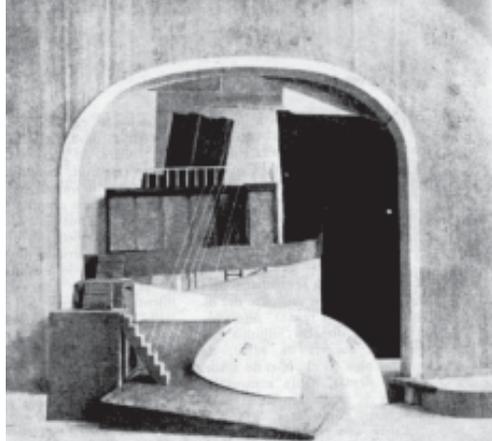
un turbante en la cabeza; unos brujos se han amontonado, le predicen el futuro y de debajo de una seda transparente sale la voz de Boris Godunov.»<sup>26</sup>

Por otra parte, Meyerhold evoca instrumentos de percusión y de múltiples efectos ruidosos: canto del gallo, el chapoteo de la cera que ebulle sobre el agua, el chumusqueo del hierro caliente que se va modelando en un líquido, tamboriles. De ese conjunto sonoro inquietante sube una melopea oriental lastimera, la de un Bachkir que, en una esquina en sombra de la escena, toca una especie de flauta balanceándose dulcemente. A continuación ataca una canción melancólica y penetrante que atraviesa la masa sonora. Esta música debe expresar la soledad de Boris, siendo su «música interior» según Meyerhold. En fin, las palabras del zar se combinan en este tejido polifónico, de la misma manera que su silueta está rodeada de personajes que parecen salir de aguafuertes de Goya.

La música crea no solamente la visualidad, sino también el espacio. Para el cuadro VIII, «Un hostel en la frontera lituana», Prokofiev compone dos canciones: la primera, de inspiración religiosa, está destinada a una breve *entrada-intermedio* de monjes ciegos pidiendo caridad y, en un contraste brutal reclamado por Meyerhold, la segunda, truculenta, es entonada por Mijail y Varlaam, dos vagabundos borrachos disfrazados de monjes. El aspecto cómico de esta canción es acentuado por la disparidad de voces, un bajo y un tenor ligero, pareja vocal carnavalesca. Esta secuencia bufonesca se acaba en el silencio que, después del salto estrepitoso de Gregori (el futuro Dimitri El impostor) por la ventana, cae sobre la escena y de donde brota una lejana «canción paisaje» que evoca la errancia del viajero solitario y la infinidad de la estepa rusa. Transparencia sonora donde se disuelven los límites del teatro.»<sup>27</sup>

Prokofiev escribirá 24 números para este *Boris Godunov*, titulado como su *opus 70 bis* para orquesta sinfónica.<sup>28</sup> Con ese espectáculo nunca terminado, Meyerhold lanza las bases de una dramaturgia musical que concreta Prokofiev. A las escenas tumultuosas sucede un silencio punzante, al collage musical fantasmagórico le siguen los dúos cómicos, a la canción melancólica, los coros borrachos, a la melodía ritual, los aires de danza. La música le da el tono a «la inverosimilitud convencional», tan cara a Pushkin, donde lo fantástico y lo ingenuo sustentan los enlaces sutiles, la música permite hacer escuchar simultáneamente las múltiples voces de esta crónica de «Tiempos turbulentos». La música facilita la amplitud de la perspectiva histórica estratificada que anima la interpretación escénica meyerholdiana: la Rusia del siglo XVI, la del siglo XIX y la de la revuelta de los decembristas, cuyos ecos se escuchan a través de la visión pushkiana de la historia, la de la época estalinista. Meyerhold transforma la pieza en un palimpsesto sonoro y visual cuyo espectador deberá atravesar las capas sucesivas. Las canciones-paisajes de las cuales él ha mandado –de reserva– varios ejemplos a Prokofiev, introducen los momentos líricos que parecen desarrollar –esta vez alrededor de Pushkin, y después de los espectáculos elaborados alrededor de Lermontov, Gogol, Griboiedov– el tema trágico meyerholdiano de la soledad del artista, del intelectual, de los hombres pensantes y de los utopistas rusos frente al poder.

Se conocen mejor las relaciones entre Eisenstein y Prokofiev, su colaboración para el filme *Alexander Nevski*, en 1938<sup>29</sup> o para *Iván el terrible* (concluido en 1944), y las teorías que Eisenstein elaboró sobre el contrapunto visual. Nos ha conducido aquí el trabajo de Meyerhold y Prokofiev sobre *Boris Godunov*. Es a partir de esas investigaciones y de esas realizaciones que emergen los

Decorado para *El Inspector*Escenografía para *Misterio bufo*, 1921

compositores de música de teatro: de esta forma Vissarion Chebaline creará la música de varios espectáculos meyerholdianos en los años treinta. Surgió una escuela de la cual Alfred Schnittke y Edisson Denissov fueron los herederos. Estos últimos en particular escribieron para el director Yuri Liubimov quien en la Taganka, se ha dedicado a investigar y a buscar desde 1964 la herencia de los años veinte y treinta. Es con Liubimov con quien Luigi Nono querrá colaborar para su *Al gran sole carico d'amore*, en la Scala de Milán. Matías Langhoff para *El inspector general* (*El inspector*) retomó la *Gogol-suite* escrita por Schnittke para Liubimov. Las experiencias meyerholdianas deben ser interrogadas y analizadas de manera más contemporánea, tanto más si las partituras existen y se encuentran cuidadosa y milagrosamente conservadas en los archivos.

Traducción del francés: Maité Hernández-Lorenzo

## NOTAS

1. Prefacio a *El retrato de Dorian Gray*, de la cual Meyerhold hizo una adaptación filmica en 1915.
2. Cf. *L'oeuvre d'art totale*, estudios reunidos por Denis Bablet, coordinados y presentados por Élie Konigson, París, Ediciones del CNRS, colección «Arts du spectacle», serie *Spectacles, histoire et société*, 1995.
3. *La musique et la mise en scène* (1899), en A. Appia, *Oeuvres complètes*, tomo II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 43 ss.
4. E. G. Craig: *De l'art du théâtre* (1911), París, Circé, 1999, p. 33.
5. V. Meyerhold: «Entretien avec des étudiants» (juin 1938), en *Écrits sur le théâtre*, tomo IV, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1992, p. 217.
6. E. Vajtangov: *Écrits sur le théâtre*, prefacio, traducción y notas de H. Henry, Lausanne, L'Âge de l'Homme, colección «th XX», 2000, p. 315.
7. V. Meyerhold: *Écrits sur le théâtre*, tomo I, *op.cit.*, p. 66.
8. Boris Asafiev: «La musique dans le drame», artículo anexo.
9. Se trata de la *Fantasia quasi sonata* de Liszt, después del *Prélude no. 21* de Chopin: es el principio del acto III del espectáculo.
10. «Une comédie sur une musique», en *Programme du Professeur Boubous*, red. V. Fedorov, Moscou, Éditions TIM, 1925, capítulo 2, pp. 6-8, texto inédito en francés.
11. I. Altchevski, 1876-1917, cantante de ópera, célebre tenor.
12. *Écrits sur le théâtre*, tomo II, *op.cit.*, p. 140.
13. *Écrits sur le théâtre*, tomo IV, *op.cit.*, p. 322. Para cuestiones sobre la interpretación musical, cf. B. Picon-Vallin, «La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien», en *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vajtangov. Études et documents T III*, París, Klincksieck, 1981, pp. 35-36.
14. «Lettre de Gogol à Chtchepkine», 24 de octubre 1846, citada por Meyerhold, en *Écrits sur le théâtre*, tomo II, *op.cit.*, p. 207.
15. *Opus 41* de M. Gnessin: obra en parte interpretada por primera vez desde del cierre del Teatro de Meyerhold por el conjunto *Ostinato*, en el marco del Simposio *Meyerhold. La mise en scène dans le siècle*, organizado por el Laboratorio de investigaciones sobre las artes del espectáculo del CNRS, en CNSAD, sesión del 12 de noviembre de 2000.
16. Cf. en particular el artículo de B. Asafiev y la nota biográfica sobre él.
17. B. Asafiev, «La musique dans le drame».
18. Cf. Mijail Gnessin, «À propos d'humour en musique», en *Stat'i, vospominanija, materialy*, Moskva, Sov. Kompozitor, 1961, p. 197.
19. Cf. «La lutte finale, entretien avec les participants du spectacle» (1931), en *Tvorceskoe nasledie V. Mejerhol'da*, Moskva, VTO, 1978, pp. 70-71.
20. *Ibidem*, p. 70.
21. Emmanuel Kaplan: «Le metteur en scène et la musique», en *Vtreci s Mejerhol'dom*, Moskva, VTO, 1967, pp. 338-339.
22. Robert Kemp: artículo sin título, en *Bravo*, París, julio 1930; y León Treich, «Meyerhold au Théâtre Montparnasse», en *L'Ordre*, París, junio 20, 1930.
23. Cf. B. Picon-Vallin, «Meyerhold, Wagner et la synthèse des arts», en *L'oeuvre d'art total*, *op.cit.*, pp. 129-158 y en particular pp. 131-133 para la búsqueda más original hecha con M. Gnessin. Esta partitura fue ejecutada por los alumnos de CNSAD durante el Simposio *Meyerhold. La mise en scène dans le siècle*, 12 de noviembre de 2000, en CNSAD.
24. Práctica de adivinación.
25. Género de balalaika oriental expandida en Ucrania.
26. Cf. «Répétition du 4 août 1936», en *Écrits sur le théâtre*, tomo IV, *op.cit.*, pp. 105-106.
27. Para una análisis más profundo de la música en *Boris Godunov* o en *El inspector*, cf. Beatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, colección «Arts du spectacle», serie *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, París, CNRS Éditions, 1990; rééd. 1999.
28. La partitura de Prokofiev será editada e interpretada, pero el espectáculo de Meyerhold nunca se estrenó.
29. Es la *opus 78*, de Prokofiev.
30. Cf. *Liubimov. La Taganka*, París, CNRS Éditions, colección «Arts du spectacle», serie *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 20, 1997.

**Francisco López Sacha**

## dos árboles florecidos sobre un campo nevado

**POR LO GENERAL LO QUE** me gusta es conversar y cuando la revista *tablas* y la Fundación Ludwig me propusieron este encuentro enseguida pensé que iba a dar una conferencia sobre la B.B. que no es Brigitte Bardot sino Brecht-Beckett. En realidad son en apariencia dos personajes antinómicos, dos escritores opuestos, pero cuando uno ve o lee su teatro y conoce su trabajo intelectual, se da cuenta de que hay muchos puntos de contacto, aun cuando Brecht pertenece a otra generación de escritores y la obra fundamental de Beckett se desarrolló prácticamente después de que la obra de Brecht era reconocida mundialmente.

Hay, por supuesto, orígenes inconfesados, hay dos maestros para Beckett y para Brecht que nunca confesaron, me refiero al belga Maurice Maeterlinck y al ruso Anton Chéjov.

En ninguna de las conferencias que Brecht dio sobre sus orígenes mencionó ni a Maeterlinck ni a Chéjov y tampoco lo hizo Beckett, y es curioso porque ambos escritores estaban sentando a fines del siglo XIX las bases del teatro que luego Brecht y Beckett iban a desarrollar.

Hay que pensar en un año, 1896, en el que se estrenan casi simultáneamente tres piezas: *Peleás y Melisanda*, con música de Claude Debussy en el Teatro del Arte de Paul Fort en París, obra que consagra definitivamente a Maurice Maeterlinck ante el público europeo. En el año 96 se hace el estreno fallido de *La gaviota* de Chéjov en el Teatro Aleksandrinski, de San Petersburgo, que dirigió Vera Komissarzhevskia,

Bertolt Brecht



FOTO: ARCHIVO TABLAS

aquel incidente le costó a Chéjov una pulmonía doble y la muerte ocho años después; y en ese año 1896 se estrena *El rey Ubú* de Alfred Jarry, en el Teatro Creación dirigido por Lugné-Poe.

Es decir que el año 1896 es capital para ver cómo y en qué dirección se mueve el teatro europeo y cómo este teatro de algún modo va a ser la simiente de lo que Brecht lograría en su poética y de lo que Beckett lograría también superar.

¿Qué toma de Maeterlinck?, un principio, el que está valorado por Maeterlinck en la Teoría del Silencio, y es que lo trágico de la vida consiste en el solo hecho de vivir y no exactamente en las grandes aventuras del ser humano. Maeterlinck está partiendo de Swedenborg, filósofo medieval belga, flamenco en este caso, que es el primer filósofo que entroniza el concepto de agonía existencial, al cual también Kierkegaard se va a remitir a mediados del siglo XIX. Lo que está promoviendo Maeterlinck es el criterio de que el ser está determinado por una naturaleza inmanente y no por su relación con el mundo social. De esta manera lo que hace Maeterlinck en su teatro es eliminar el conflicto polar, no vamos a ver contradicciones desarrolladas en un argumento creciente sino personajes determinados por fuerzas superiores que ellos desconocen o no comprenden.

De esta manera, sutilmente, Maeterlinck empieza a variar la posición de la historia del teatro occidental que era fundamentalmente seguir la línea de acción del personaje hasta determinar su destino. Aquí más bien se sigue una línea de tensión determinada por la situación dramática. Ese es el cambio que inaugura Maeterlinck y es un cambio determinante en la dramaturgia de Brecht y en la de Beckett. Las fuerzas superiores que gobiernan a los personajes de *Esperando a Godot* o de *Final de partida* o las fuerzas superiores que gobiernan a los personajes de *En la jungla de las ciudades* están determinadas por ese halo misterioso que Maeterlinck ha tomado indudablemente del auto sacramental.

La estructura teatral que Beckett va a inaugurar en el 1952 proviene originariamente de la estructura hierática del auto sacramental y esta es una influencia inconfesada tanto por Brecht como por Beckett.

La otra es Chéjov, que en el fondo desarrolla un teatro más convencional, pero como Lukács se encargó de advertirle a Brecht en 1934 en su polémica famosa, Chéjov desarrolla historias de personajes que hacen lo contrario de lo que dicen, o sea, personajes extrañados porque en apariencia no están luchando por un objetivo, no tienen un objetivo, es decir, ocultan su objetivo. En el teatro clásico, en el teatro de Shakespeare, en el teatro anterior, el personaje mostraba su objetivo y luchaba por él, en el teatro de Chéjov, en apariencia, el personaje oculta su objetivo y dice algo que contradice su conducta o hace algo que contradice su expresión. Dice Lukács que Chéjov consigue con estos personajes crear los primeros personajes extraños de la historia del teatro o más bien extrañados.

Si recordamos *El jardín de los cerezos* vemos el personaje de Lopajin que, creemos, está tratando de ayudar a esa familia a vender el jardín y se pasa todos los actos y escenas de esa obra luchando en apariencia por que la familia se beneficie con la venta, y sólo al final nos enteramos que el comprador del jardín es Lopajin y cuando se revela esa verdad Lopajin hace su famosa declaración: «¿Cómo estarían mi abuelo y mi padre que fueron mujiks y siervos en este jardín si supieran que ahora yo soy el dueño?» Su verdadera naturaleza se revela después en lo que yo denominé una suerte de conflicto intermitente, no visible claramente por el espectador.

Ese descubrimiento también lo hace Stanislavski cuando monta el espectáculo de Chéjov, no tanto a la manera en que Chéjov quería que ese espectáculo se montara. Stanislavski trabaja sobre todo la parte más dramática del teatro de Chéjov, pero no la parte de comicidad y justamente Chéjov está tratando de interrumpir el proceso dramático creando acciones absurdas en el comportamiento de los

personajes y creando acciones extrañas. De manera que ahí hay otra simiente del teatro que van a realizar Brecht y Beckett y ninguno de los dos menciona.

Algo, igualmente inconfesado en ambos, en cierto modo un material que no viene del teatro, es la *Biblia*. Cuando a Brecht le preguntaron cuál era su libro favorito, él dijo: la *Biblia* de Lutero, entonces le dijeron: yo pensaba que usted me iba a decir *El Capital* de Karl Marx, él dice, no, de ninguna manera, la *Biblia* de Lutero puesto que sin el idioma alemán que Lutero creó difícilmente Karl Marx hubiese podido escribir *El Capital*. Hay una serie de piezas del teatro de Brecht que tienen argumentos bíblicos o referencias bíblicas y lo mismo ocurre con Beckett. *Esperando a Godot* es una pieza de grandes resonancias bíblicas incluso referidas al capítulo del «Génesis» en la *Biblia*.

Hay otra influencia que a lo mejor ni ellos mismos tuvieron en cuenta o que tal vez Beckett fuera más consciente de ella que Brecht, la influencia de Alfred Jarry que fue el gran renovador del año 1896 cuando puso a la consideración de un público terriblemente desarmado lo que se puede considerar la primera obra de gran ruptura en la historia del teatro occidental que es *El rey Ubú*. Una farsa grotesca extraída de la tradición farsesca medieval, pero llevada prácticamente al absurdo y que en el fondo no era más que una manera de ver para la Francia de entonces la presión que el mundo militar estaba ejerciendo sobre el movimiento intelectual y de pensamiento en ese país.

En 1896 ocurrió el *affaire Dreyfus*, en el cual aquel oficial judío fue acusado de espionaje para las potencias extranjeras y condenado a la Isla del Diablo en Cayena y tuvo un solo defensor, que fue Emilio Zolá, quien lanzó su célebre *Yo acuso*.

El texto de Jarry no hace alusión por supuesto a ese hecho omitido pero la historia de *El rey Ubú* es la historia de un rey glotón que devora a sus súbditos y militariza hasta el extremo todas las consecuencias prácticas de su vida, aun cuando la



Brecht 1928, pintura de Rudolf Schichter



Anton Chéjov (1860-1904)



Bertolt Brecht

analogía puede ser quizás hasta forzada no puedo evitar pensar que el *affaire Dreyfus* contaminó toda la cultura francesa de la época. Si siguen con detenimiento el tomo *La prisionera* de Marcel Proust ahí hay toda una larga explicación de cómo el *affaire Dreyfus* modificó las relaciones de clase en la *belle époque* y cómo ser dreyfusista o antidreyfusista se convirtió en una moda no sólo de la alta sociedad sino de toda la sociedad francesa.

No obstante lo importante de la puesta en escena de Jarry era la destrucción del teatro como acto de hipnosis, eso es lo más importante, lo que Jarry sembró para la historia del teatro occidental: romper la hipnosis teatral. Y para ello Jarry no sólo puso *El rey Ubú*, sino que escribió un texto donde él explica esto, que se llama «De la inutilidad del teatro en el teatro», con el mismo afirma que no podemos hacer un teatro digestivo para complacer la buena conciencia de los buenos burgueses o para distraer al burgués, el teatro debe crear en el espectador no a un cómplice sino a un enemigo, a un contradictor. En cierto modo, el concepto de contradicción de Brecht está aquí en Jarry, como en cierto modo el concepto de ese extrañamiento con el público y de esa no complicidad con el público lo va a desarrollar también Samuel Beckett. De manera que, rota la hipnosis en aquel célebre episodio, —que narra como nadie Virgilio Piñera en el prólogo al *Teatro del absurdo* publicado en Cuba—, cuando Alfred Jarry lee ante un saco de carbón una serie de palabras ininteligibles, aquel actor sale corriendo por la escena y grita «merdre!», que significa mierda pero cualquier otra cosa también, y cuando bajan y suben aquellas figuras de gran guiñol rompiendo, no ya la cuarta pared, sino la noción misma de teatro dramático, esa es una revolución cuyos fragmentos llegan a Brecht muy pronto y continúan en esa misma línea hasta Beckett. Sin duda alguna, con estos orígenes que son relativamente cercanos a la fecha en que Brecht empieza a trabajar nace o empieza a

nacer una poética diferente para el teatro de Europa.

Yo quisiera decir que la poética de Brecht se mueve entre 1918 y 1948, o sea, se mueve en un rango de unos cuarenta años, pero Brecht no es un solo Brecht, Brecht son muchos y hay una evolución en su propia manera de concebir el teatro, por lo menos desde *Baal* (1918) hasta *Santa Juana de los mataderos* (1929), hay la búsqueda de un teatro. Él decía: yo no quiero hacer teatro, quiero hacer teatro, no sé cómo se puede decir eso en alemán. Lo que quería decir Brecht simplemente era: para hacer teatro hay que desmontar el teatro y mostrar las tripas del teatro. El mismo concepto de Jarry, eliminar la hipnosis para el espectador. Entonces Brecht dice: yo voy a proponer algo contradictorio, voy a hacer un teatro épico, que en alemán y griego antiguo quiere decir narrativo, lo cual implica una contradicción en sí misma.

Cuando vamos a la *Poética* de Aristóteles, él identifica dos características del movimiento en el arte: la diégesis —reservada a la narrativa— y la mimesis —reservada al drama. ¿Cuál es la diferenciación que hace Aristóteles? En la diégesis narrativa el suceso pasó, pertenece al pasado. Homero puede contar la guerra de Troya porque ya pasó y el espectador cree sinceramente que no la están reviviendo, sino que está escuchando la memoria de la guerra de Troya, aún cuando el narrador puede usar el presente histórico como punto de vista en sus narraciones. En la mimesis es lo contrario, se trata de hacerle creer al espectador que lo que ve en escena está ocurriendo allí por primera vez. O sea, Aristóteles divide muy bien esos dos campos: el había una vez de la memoria para el narrador, del suceso que ocurrió en el pasado y el esto que veo es una reproducción de la vida y debo creérmelo como si estuviese ocurriendo por primera vez, es la mimesis.

¿Qué pretende Brecht en esta búsqueda de su teatro? Fundir la diégesis con la mimesis, crear un campo de atracción mediante el cual el teatro narre, como lo hace un

narrador, y al mismo tiempo representante, exponga, tenga o mantenga la relación de escena-público, eso es exactamente un oxímoron, un encuentro contradictorio en la estructura misma del pensamiento teatral, pero era su manera de entender algo que luego iba a desarrollar con más profundidad; era tratar de extrañar al espectador para que el teatro le propusiera imágenes e ideas y lo obliga a pensar, a pensar durante el transcurso, no después que se abandona la sala teatral, sino a crear ideas en conjunción con el espectáculo. Para ello se vale de lo que él mismo denominó el proceso de *interruptus*, que fue graduando, en la medida en que su poética evolucionó.

Digamos una pieza como *Un hombre es un hombre* (1925) o una pieza como *En la jungla de las ciudades* (1922) o una pieza como *Tambores en la noche* (1919), la interrupción era muy brusca y ese teatro narrativo mostraba una tripa demasiado evidente para el espectador.

Hay un pasaje de una pelea de boxeo en *En la jungla de las ciudades* y de momento empieza a haber un ruido al decir y empiezan a hablar los personajes, pero el ruido es tan intenso que el espectador tiende a levantarse porque no entiende lo que escucha. Al salir de la función le preguntaron a Brecht si eso era un defecto técnico, si había ocurrido un problema técnico durante la representación y él dijo: no, señor, ¿usted no ha oído la palabra *bruitisse* en francés, que significa *ruidismo*? Yo he puesto ese ruido precisamente para que usted no entienda, lo que yo quiero es que usted no entienda, de ninguna manera entienda, entonces lo asatearon sus amigos, periodistas, en fin, él dijo: no, lo que el público debe entender de esa pelea en el box, en esa caja, es que la competencia es inútil porque es absurda y el ruido está puesto porque ningún argumento que se digan los contendientes tiene valor semántico frente al hecho de la existencia de la competencia, por lo tanto utilizo el *ruidismo* y enajeno, extraño al espectador.



*Esperando a Godot* de Samuel Beckett, dirigido por Roger Blin, 1953

Era algo muy brusco, por ejemplo en *Un hombre es un hombre* que escribe y estrena tres años después, su actor favorito, aquel que hizo *Casablanca* e hizo películas muy importantes en Hollywood, Peter Lorre, ¿se acuerdan de él? Era el actor favorito de Brecht, era chiquitico y achinado, hacía de inspector de policía en *Casablanca*. Peter Lorre es el que hace el personaje de Galy Gay, es el personaje que no sabe decir que no y entonces sale de su casa un día a comprar un pescado y su mujer le dice: Galy Gay, no te entretengas, recuerda que tú no sabes decir que no. No, volveré a casa, responde él, pero se topa con unos soldados de su Majestad británica y le ofrecen un elefante y entonces Galy Gay dice: caramba, regresaré a mi casa con un pescado y con un elefante y se suma a esa tropa y va avanzando con ella y en cierto modo se convierte en la marioneta de ese cuarteto de soldados del ejército británico que han perdido a un hombre en una pagoda hindú y deben estar completos para el pase de lista del sargento. *Un hombre es un hombre*, que en alemán es un hombre por otro, da igual que sea aquel como que sea este bobo que salió a comprar un pescado, si lo que necesita su Majestad es un soldado que sepa matar.

Aquí hay este proceso de *interruptus* hecho con mayor sutileza, hay un pasaje en que ya en la taberna de la viuda, uno de los soldados se vira frente al público y dice: Estimados amigos, ahora veréis cómo el poeta Bertolt Brecht desarma a un hombre como el motor de un automóvil. Ahí hay un acto de ruptura de la lógica dramática, de la lógica teatral, hay un acto narrativo y al mismo tiempo una representación y hay una interrupción del proceso de acciones, no diría lógica, pero sí al menos concatenadas en la contradicción entre Galy Gay y su nueva condición de soldado. El último acto de esa pieza es el momento en que Galy Gay renuncia a su identidad y asume la condición de soldado, no regresará jamás a su casa, ni llevará un barril de wishky ni un elefante ni un pescado, sino que irá a matar en las selvas de la India. La historia provenía de un texto de Rudyard Kipling que Brecht adaptó y aquí el proceso de interrupción es un poquito más sutil.

En otras piezas ese proceso llevaba pancartas, zooms, interrupciones de la acción, cambios de iluminación, en la escenografía, en la actitud de los personajes, etc., etc., etc. ¿Para qué Brecht tendría la idea de romper la idea de la continuidad? Para crear lo que él llamaba el doble interés de la

acción. Él decía que todo suceso dentro de la escena se dividía hacia la derecha en una dirección y hacia la izquierda en otra, una dirección llevaba al suceso mismo y la otra dirección llevaba a las ideas que el suceso mantenía, si él mantenía una sola dirección en la acción el público quedaría prendido de la acción como de un cable eléctrico y no tendría ocasión de producir ideas durante el transcurso de la representación. Al moverse en dos intereses a la vez: provocar ideas y al mismo tiempo desarrollar acciones, el público tiene que estar doblemente atento, para eso él interrumpe el proceso lógico de crecimiento dramático de la acción, tiene que estar doblemente atento, desde luego ese proceso creció en esta búsqueda de teatro narrativo que inicialmente fue un teatro polar.

Brecht fue invitado en el año 1927, después de sufrir un colapso donde dijo que conoció la metafísica –cuando a uno le da un colapso no digo yo si conoce la metafísica–, a ver peleas de boxeo y cuando él vio el ring de boxeo se volvió loco y dijo, ese es el teatro que yo quiero, un teatro en el que los espectadores apuesten o por la esquina roja o por la esquina azul, un teatro partidario que no quiere decir partidista, o sea, partidario es que el espectador debe tomar partido por uno de los dos bandos. ¿Cómo ve Brecht ese teatro ring de boxeo? No como una caja óptica que oculta la tramoya, que oculta las tripas del teatro, sino un cuadrilátero donde se exhibe y se pone en evidencia para destruir su magia dramática todo el factor teatral que utiliza el actor. Es con Brecht que los actores se empiezan a desvestirse en escena, se cambian ahí, conversan, ya no tienen una *skéné* para ocultarse y maquillarse, sino que lo hacen delante del espectador, están modificando continuamente su actitud porque, según Brecht, se supone que esos espectadores que están ahí son una asamblea, una iglesia, –¿cuál, la iglesia de los transformadores del mundo?– y que la puesta en escena no es más que un informe sobre la transformación del mundo que debe ser aprobado o rechazado por esa asamblea, de manera

que aquí nos estamos acercando al acto teatral como instrumento de indagación, un fenómeno que era muy caro a Alfred Jarry, era muy caro a Brecht y siguió siendo caro a Beckett.

El teatro como instrumento, como arte de indagación, vamos a indagar qué hemos de transformar, el teatro se va a virar al revés y va a mostrar su interior, va a quitarse la hipnosis, la magia romántica y va a dejarnos en su obscena desnudez y ahí está trabajando Brecht, primero incomprendido, incluso cuando tiene su primer éxito de público con *La ópera de los tres centavos* del año 1928, él declara que fue una concesión porque ya no podía soportar por más tiempo el anonimato.

Entonces concibió la música de *Mackie el Navaja* que todavía la oigo, por cierto la oía yo en los Estados Unidos aplicada a un comercial de McDonald, lo cual sería una bofetada a Brecht levantado de su tumba. *Mackie el Navaja* la conocen ustedes, esa canción la hizo Brecht con Kurt Weill y fue uno de los temas de *La ópera de los tres centavos* que fue la ópera de John Gay de 1728. Brecht era un genio haciendo versiones, se llamaba aquella *La ópera de los mendigos* y luego Brecht para conmemorar aquel aniversario dos siglos después montó *La ópera de los tres centavos*, utilizando en este caso el mundo marginal de Berlín y sacando a la luz aquel sector que la burguesía alemana trataba de apartar de los ojos, creando una ópera, haciendo una concesión «musical» aunque no era cierto. Brecht trabajó siempre música y concibió su espectáculo con música y también como algo de diversión, no obstante, consultado después de su éxito, dijo: hice una concesión, ahora voy a volverme ascético, esa es la etapa de su teatro didáctico.

Este es otro Brecht, ya este Brecht ha conseguido mostrar las tripas del teatro y ahora quiere hacer un teatro a la manera asiática porque está influido sobre todo por Mei Lan Fang, por Zeami, está empezando a sentir la influencia que viene de Japón y China, como Artaud en el mismo período, está recibiendo la influencia del teatro balinés, es el momento en que ese

teatro entra con mucha fuerza al mundo occidental, en este caso traído por los rusos, no en balde Brecht conoce a Mei Lan Fang en Rusia, en la antigua Unión Soviética y trabaja con él y con Gordon Craig en la URSS.

Pero de allá de Oriente viene esa influencia que ya la había traído el padre de esa corriente en Occidente que era Meyerhold, el gran Vsevolod Emilievic Meyerhold, que introduce los escenarios giratorios japoneses, las máscaras del Kabuki, el guiño corporal del griot y el guiño corporal de una serie de modalidades del No japonés o introduce técnicas del teatro chino, que es un teatro esencialmente simbólico, vamos a decirle simbólico a algo que no puedo expresar con mejores palabras porque no lo he visto, las referencias las tengo del propio Brecht, de los tratados de Historia del Teatro y de la observación que Alejo Carpentier hacía cuando iba al teatro de Shanghai en 1927, antes de que fuera lo que fue después.

De todas maneras el teatro didáctico vuelve a una condensación del acto narrativo, prácticamente son historias contadas. Brecht está eliminando toda la parafernalia teatral, deja la luz porque no le queda más remedio, deja algo de música pero es un teatro concebido para el teatro de aficionados y por eso hace un tipo de trabajo muy sencillo en su concepción dramática, creo que tampoco fue comprendido, la crítica dijo que había retrocedido en relación con el sentido de espectáculo, pero de todas maneras su teatro triunfa.

Ya cuando arriba el nazismo Brecht se va a París, luego a Dinamarca, hace un largo periplo que termina en Santa Mónica, tiene que pasar mucho trabajo para sobrevivir y allá en Santa Mónica lo ayudan sus discípulos Peter Lorre, Joseph Losey, el gran amigo de Harold Pinter, Peter Weiss, que fue amigo y discípulo de Brecht también, que lo ayuda en Hollywood a sobrevivir porque hace treinta y seis guiones y no le aprueban ninguno y vive en un estado de dificultad, sobre todo tomando té con su amigo Charles Chaplin, quien también lo ayudó, antes de caer Chaplin mismo en un estado terrible en 1947.



Mei Lan Fang en un rol femenino

De todas maneras entre 1934 y el 1947 se da la madurez de Brecht, donde él renuncia a un proceso de *interruptus* demasiado evidente y se acoge a lo que él mismo denominó la narración analógica, esto es colocar un triángulo como problema en la pieza, en cuyo vértice superior estaba el suceso fundamental que se estaba contando, pongamos por caso la vida de Galileo, en su vértice derecho había un acto cultural que debía enriquecer la historia objetiva y real de Galileo, en este caso, los problemas de la discusión

de la física nuclear y Albert Einstein, y en el vértice izquierdo estaba el destino de la ciencia en manos del capitalismo y de algún modo también, el destino de Alemania. Esta analogía hacía un tránsito del suceso real –que se representaba en escena dividido en cuadros, actuado, ligeramente narrado en ocasiones, pero no brutalmente como antes–, un fenómeno que lo enrarecía puesto que el actor en su gestus social, hacía gestos que recordaban a Einstein y no precisamente a Galileo y luego un destino final en el último vértice del triángulo.

Brecht decía: no podemos acercarnos a una noción decimonónica de realismo, el realismo de hoy implica un acto de valentía cultural y el espectador tiene que producir ideas en el contraste de los tres planos dramáticos que yo le ofrezco: el plano objetivo donde la acción se desarrolla, el acto de representación en la relación escena-público, lo que él denominó la imagen boomerang, el teatro recibía al público y devolvía la escena, el acto de enrarecimiento cultural, el acto de semiosis cultural colocado entre el suceso y el espectador y luego un resultado del cual debían salir varias líneas de sentido. Por esa razón les advierto que cuando algunos textos publicados en Cuba señalan que Brecht se adscribió a la estética del realismo socialista, yo digo que lo hizo más como astucia política que como verdadera convicción estética porque su teatro no tiene nada que ver con esa formulación que tuvo que hacer, pienso yo en 1953 en Alemania, en la antigua RDA, cuando al defender a los obreros en una manifestación, fue censurado por el gobierno y tuvo una polémica con el entonces Ministro de Cultura por su puesta en escena de *Madre Coraje*.

Fue entonces que Brecht empezó a hablar de que le gustaría conocer más a fondo a Stanislavski, que era la estética que entonces la antigua URSS admitía como oficial y empezó a decir que entre Stanislavski y él no había grandes diferencias y empezó a decir que qué bien, ¿por qué no hablamos de un realismo socialista militante y combativo? Porque el sistema de

narración analógica no tiene nada que ver con la búsqueda de Stanislavski y créanme, la búsqueda de Stanislavski es uno de los grandes sucesos del arte mundial, lo que pasa que en la década de los cincuenta se había esquematizado y detenido en el propio país donde se había originado, en la URSS, y esa estética oficialista y también oficinista fue impuesta a los países satélites de Europa del Este. El primero que la rechazó elegantemente, con astucia fue Brecht porque al final siguió montando sus obras en Alemania Democrática, aunque decía que se adscribía a la estética del Realismo Socialista, pero en el fondo estaba haciendo su propia poética, a la que él denominó Teatro Dialéctico, donde ese proceso de *interruptus* que debe provocar el efecto de distanciamiento –y aquí caemos en el gran dilema que sorprendió a todos los teóricos en la década de los cuarenta–, cuando Brecht empezó a hablar de *verfremdung* (efecto de distanciamiento), el resultado máximo de ese proceso de interrupción que partía de esta idea concebida por Brecht: sólo el que se asombra con lo evidente, es el que está en disposición de descubrir. El efecto de distanciamiento es nada más que el asombro ante lo evidente.

Miren ustedes, Isaac Newton, sentado debajo de un manzano en Dublín le cae una manzana en la cabeza. ¿A cuántos campesinos no le hubo de caer alguna manzana alguna vez? Pero Newton inmediatamente se preguntó: ¿Por qué las manzanas caen de arriba para abajo y por qué no caen de abajo para arriba? Y empezó a investigar y su investigación nos condujo a la ley de gravedad. Obviamente, el asombro del distanciamiento se produce, como decía también Zeami, el gran actor japonés, cuando en un campo nevado vemos un árbol floreciente, los árboles florecen todos los años en primavera, lo asombroso es verlo florecer en invierno, eso produce un *shock*.

También el teatro de Beckett trataba de crear la sensación de *shock*, que luego Ionesco teorizó con el término de sacudida por la sorpresa, es un término que viene de Brecht, lo

que está provocando el *verfremdung* es una sacudida por la sorpresa para que el público se asombre desde lo evidente.

Madre Coraje grita en un momento determinado: ¡Abajo la guerra! porque ha muerto su hija Catalina en el bombardeo a la ciudad. Al gritar, el público la ve botar su dentadura de oro. Ese oro ha sido gracias a las ventas de todo tipo de productos que ha hecho ella en su carreta durante la guerra de los treinta años.

Galileo, en la célebre escena de la retractación, ya saben, Brecht coloca dos bandos, el bando de Andrea Sarti, el bando de los científicos jóvenes del pequeño monje y el bando de su hija Virginia que es una beata. Entonces en suspenso se mantiene el silencio del tribunal inquisidor y aquí los del bando de Sarti dicen: no nos traiciona, él nos ha enseñado que va a comenzar una nueva época, si nos traicionara sería por glotón, por cobarde, por miserable, pero un hombre que ha visto las fases de Venus no puede ejercer sobre sí mismo una censura tan brutal, estamos de su lado. Y en el otro Virginia rezaba: Dios mío, que se retracte, que mi padre se retracte. Porque Sarti lo veía como el científico y Virginia como el padre, una terrible dualidad; y de momento suenan las campanas de la iglesia indicando que Galileo ha sido readmitido en las filas de los fieles e inmediatamente en el bando de Sarti se forma una trifulca: ya lo sabía yo, gordo, pellejudo, glotón, cobarde... mientras Virginia da las gracias porque su padre se ha salvado y entra Galileo y todos le hacen un hueco entonces él dice: dadme un vaso de agua y cuando van a mirarlo saca un texto de su túnica, lo desenrolla y dice: cuando un caballo cae de una altura de ocho metros se quiebra las patas, imagínese usted si una hormiga cae de la luna qué podría ocurrir cuando las fuerzas magnéticas... y empieza a leer un fragmento de los *Discorsi*, del libro que todavía no ha sido publicado en la cronología del texto, y delante de Galileo cae el telón. Aquí se está efectuando un distanciamiento que implica asombro, Galileo no se echa a

llorar, simplemente argumenta a través de su propio texto su posición, extrañamiento porque de momento se ha roto la lógica dramática de la puesta en escena y Galileo ha salido al público, al proscenio a leer un fragmento de una obra científica, se nota ese asombro ante lo evidente, se nota lo superficial, la superficialidad. Y se nota también, obviamente, que todo eso junto va a crear una distancia donde va a producirse una idea, la actitud de Galileo en este caso no es la del actor sacerdote sino la del actor filósofo, el actor que con su actuación produce ideas, aquí hay un efecto de distanciamiento casi obvio, como lo hay en la puesta en escena de *Madre Coraje*, como lo hay en el episodio de Galy Gay en *Un hombre es un hombre*, y como lo hay en decenas de puestas en escena de Brecht, sobre todo pensándolo como un acto de distanciamiento para la producción de una idea.

¿Qué idea quería producir Brecht en esa fase final de su teatro? La idea de que el ser humano, el personaje, no era más que un espacio de las contradicciones sociales, que el hombre era atravesado por la sociedad, el tipo de personaje que Brecht proponía era un personaje dual que tenía una contradicción a la que él llamó la contradicción del imposible «y». Galileo era científico y/o padre. El señor Puntilla era filántropo y burgués. Hay algo extraño ahí, era filántropo. Recuerden al señor Puntilla que cada vez que se emborrachaba le regalaba la hacienda a sus trabajadores y botaba la casa por la ventana. Entonces Brecht decía: ¿cómo se puede ser filántropo y dueño de hacienda y terrateniente? Es imposible. Puntilla, Galileo y Madre Coraje, terrible dualidad, comerciante y madre, por comerciar pierde a sus hijos. Entonces ante esta proposición, el hombre atravesado por esta circunstancia social es devuelto para Brecht en una dualidad casi insalvable, salvo la que asume en su conciencia.

*Galileo* tuvo tres versiones, la primera se estrenó en Santa Mónica en 1947, se fue el aire acondicionado, llevaron camiones de hielo para que hubiera algún espacio fresco y allí estaba mi profesor Ricardo Repilado

que me contó la función, me dijo: fue de lo más aburrida, Charles Laughton hacía el papel de Galileo y hacía un calor insoportable. Eso es lo que recordaba el maestro Repilado de la función príncipe del *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht en Santa Mónica. En ese texto la obra terminaba cuando Galileo aparecía como un hombre astuto, cuando en el momento en que Andrea Sarti recogía el manuscrito de los *Discorsi* para pasarlo a través de la frontera alemana, pero no incluía el monólogo de autocritica de Galileo que se hizo en la segunda versión, la de 1948, sobre todo el momento en que Galileo dice: yo tuve miedo, yo entregué mi saber a los poderosos para que los poderosos lo usaran, no lo usaran, lo despreciaran, lo botaran, yo no merezco estar en el gremio de los científicos, no inauguré una nueva forma de ética, esto lo he escrito por el placer de hacerlo, no tengo nada más en qué invertir el tiempo y he escrito los *Discorsi*, de todas maneras, por si te es útil, porque son útiles, tómalos. Esta autocritica de Galileo es una despedida del gran personaje brechtiano hacia la autoconciencia y añade a la última versión la escena final, cuando los dos vistas de aduana revisan el equipaje de Andrea Sarti y este lleva los *Discorsi* en la mano y los niños están jugando y le preguntan a los vistas: ¿Qué, las brujas vuelan? No, hombre, no, cómo pueden volar las brujas, y los vistas revisan el equipaje de Andrea Sarti y dicen: todo no se puede revisar, es imposible y Andrea se lleva el manuscrito de los *Discorsi* que luego se sabrá, se tradujo al inglés, se publicó en Inglaterra y fue leído por Isaac Newton. Es decir la obra cifra su esperanza en un contexto otro, cuando ese contexto cambie y se modifique la dolorosa relación del imposible «y» para el personaje.

Brecht llegó a esa conclusión, fíjense que dos de sus últimas piezas *El círculo de tiza caucásico* y *Galileo* terminan en una despedida. La despedida de Galileo a su hijo espiritual Andrea Sarti y la despedida del juez Asdaj cuando sale cantando la loca canción después de haber «resuelto» el problema de la tierra del koljós.

De manera que hacia el final de su vida, sobre todo en los años cincuenta, Brecht se va a topar con el éxito del teatro del absurdo que coincide justamente con el éxito mundial de su teatro. En 1953, *Madre Coraje* obtiene el primer premio del Festival de Teatro de las Naciones celebrado en París y en 1954 ó 1955 lo vuelve a obtener con *El círculo de tiza caucasiano*, es decir, un año después que *Esperando a Godot* se hubiera estrenado también en París por Samuel Beckett. De manera que hay en el lecho de enfermo de Brecht, antes que le diera el colapso fatal, un conocimiento bastante certero del llamado teatro del absurdo que comenzaba entre 1950 y 1952 a triunfar en Francia y más tarde en Europa.

A Brecht le gustó mucho *Esperando a Godot* y lo confesó, le parecía una gran pieza, incluso hizo el boceto para su montaje, iba a hacer el montaje de la siguiente manera: Vladimiro y Estragón conversando, en la escena los mismos diálogos que les pone Beckett pero detrás pasando documentales sobre las masacres en los campos de concentración alemanes, es decir, trataba de crear un efecto al espectador con la circunstancia del holocausto y de la destrucción de la guerra mundial frente a la conversación metafísica de Vladimiro y Estragón. Él lo apuntó, bocetó la idea de ese montaje pero el colapso que en agosto de 1956 puso fin a su vida, también puso fin a esa posibilidad.

No sé si Beckett fue totalmente receptivo de todas estas variantes, ya que aunque sus orígenes tienen puntos de contacto también manifiestan puntos de vista diferentes. En realidad Beckett está iniciándose como teatrista a fines de la II Guerra Mundial, hace su trilogía de novelas *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable* y comienza a producir su teatro a partir de 1948 ó 1949, después que ha sido secretario de Joyce, después que se graduó de lenguas romances en el British College, después que ha vivido una experiencia francesa muy fuerte, incluso bajo el nazismo y escribe en francés *Esperando a Godot*. Ciertamente lo que creo yo que está buscando Beckett es un teatro

desnudo, por eso le está debiendo mucho más al auto sacramental y a Maeterlinck de lo que parece.

Un teatro desnudo donde la primera esencialidad es la eliminación de todas las categorías formales del drama. Si Brecht tiene que conceder en el teatro dialéctico cierta identificación, cierto progreso dramático, cierta conflictividad, Beckett renuncia a todo, hace un texto deslizante donde rompe esas convenciones dramáticas tales como el conflicto polar que en *Esperando a Godot* no existe. Tales como aquellos personajes que tienen intereses y destino, de todas las maneras los personajes de Brecht tienen intereses y destinos, aún cuando él haya dicho que lo peor era el destino del personaje, sin embargo lo tiene, en Beckett no hay interés ni destino y ha roto también con la llamada identificación emotiva o emocional.

No sólo eso, ha roto con la noción misma de tiempo dramático y ha creado dos cuadros esenciales, un solo tiempo, el tiempo de la espera, no es exactamente suspense porque este es una espera productiva que nos provoca terror, angustia, porque algo se va a desencadenar, hay suspense en *Los ciegos* de Maeterlinck porque el espectador sabe que el sacerdote conductor ha muerto y en el momento que los ciegos lo descubran ocurrirá un desastre. En Beckett es la espera metafísica de dos personajes que están ante un nivel de estilización absoluta, un árbol florecido y un árbol desnudo, dos actos, personajes que, incluso, en su manera de caracterización no son duales, no llevan contradicciones internas, son personajes casi no personajes, están llevando una máscara representando a la figura humana, pero no son exactamente personajes reconocibles a la manera de la didáctica dramática, a la manera de defender una acción a partir de un carácter.

Vladimiro y Estragón simplemente están en la espera y de esa larga espera Beckett ha extraído dos cuadros, uno que ocurre en primavera y otro en invierno y simplemente lo sabemos porque el árbol es lo único que ha cambiado, el

árbol florecido, el árbol deshojado. Vladimiro y Estragón están esperando a que llegue ni siquiera en un tiempo predeterminado el señor Godot, ni ellos mismos saben para qué quieren que llegue el señor Godot. Ellos están esperando que venga Godot porque el señor Godot merece que se le pregunten algunas cosas que no han sido respondidas todavía y que ellos mismos empiezan a responderse en un diálogo lleno de reiteraciones, de cacofonías, puesto que ya Ionesco ha roto el sistema dialogal dos años antes en *La soprano calva* y ahora el diálogo en Beckett es una reiteración: Didi, ¿te gustaría subir al árbol? –¿Al árbol? – Sí, al árbol. ¿Y te gustaría? –Claro, pero no, no me gustaría. (*Silencio.*) –Didi, ¿por qué no nos ahorcamos? –No. –¿No, Didi? ¿Por qué no, Didi? –Si tú te ahorcas con el cinto, después quién me ahorca a mí. –Ah, es verdad, Didi.

Un diálogo que lentamente está rompiendo esa ley del coloquio mediante la cual una pregunta extrae una respuesta o una reflexión. Simplemente son reflexiones que se van añadiendo como un cuerpo extraño y donde ellos van filosofando, hablando precisamente de la condición metafísica de estar esperando a Godot y para demostrar que esto es así, pasan en el primer acto dos personajes más, Pozzo y Lucky. Es una metáfora de una determinada circunstancia de su visión, no se dice cuál es su visión, si es la esclavitud, la sumisión del proletariado a la clase burguesa, la sumisión del siervo de la gleba del señor feudal, es el acto de sumisión que aparece desprovisto también de su carácter histórico. En el teatro de Brecht había un intento siempre por expresar un texto historizado que tuviese referencias directas con la contemporaneidad o con la reconstrucción histórica. No es el caso de Beckett, él también dice cero al contexto histórico. Cero.

No es lo esencial en lo que quiero expresar. Pozzo y Lucky son la metáfora del hombre ciego que va conduciendo al hombre atado, al hombre que viste un bombín, por lo menos en la puesta inicial, la que hizo después Tino Alejo en España que fue

muy exitosa, aparece siempre Lucky con su bombín negro y pasan donde están Vladimiro y Estragón y dicen: vamos a preguntarle a estos qué son, qué hacen y ellos no saben ni qué son ni qué hacen, pero Vladimiro se conduele de la condición de Lucky que va atado como un perro de manos de Pozzo e incita a Estragón a pelear. Sin embargo esa acción culmina en un acto de extrañamiento extraordinario, uno de los grandes momentos del extrañamiento teatral contemporáneo cuando después que se derriban y pelean, Lucky sale de debajo de la turbamulta, se quita el sombrero, deja una enorme melena blanca caer y empieza a decir: el hombre es... y hace un enorme trabalenguas absurdo para demostrar lo que el hombre es, es decir, lo que el hombre no es.

La absoluta duda metafísica ante el hombre visto como un objeto, el hombre parlante ante la duda de Vladimiro: –Pero, ¿ese habla? –Habla, es un hombre parlante. Pero que ha hecho su discurso de retazos, de citas académicas, de fragmentos de todo ese aparato crítico (citológico, palabra que se correspondería con otro hecho y sin embargo aquí es la lógica de las citas).

Esta citología está puesta en evidencia por Beckett, está destruyendo no ya la ley del coloquio, no ya la relación pregunta-respuesta, no ya el diálogo como contador de la acción, está destruyendo la noción misma de reflexión, para qué nos sirve reflexionar dónde está el hombre. Esto es lo que el hombre no es, el hombre es incapaz de hilar algo coherente, el hombre es un caos, un fragmento de una totalidad enorme ante la cual se siente indefenso, cuando Pozzo y Lucky se retiran va a terminar el primer acto en el cual Vladimiro y Estragón reciben la segunda acción de la obra, la visita de un muchacho que viene a decirles que el señor Godot no vendrá hoy pero sin duda vendrá mañana, entonces ellos aprovechan el momento de entrega del mensaje para preguntarle: –¿El señor Godot te pega? –Sí, me pega, pero a mi hermano lo trata bien, lo deja dormir

arriba y come mejor que yo... –¿Y te grita? –A veces me grita, cuando me demoro con las ovejas, pero no, no creo que me grite. –Pues dile al señor Godot que lo esperamos, sí, dile que lo vamos a esperar. El muchacho sale de la escena.

Vladimiro y Estragón se quedan frente al público y se preguntan: –¿Nos vamos? –Sí. Pero no se van. Luz. Segundo acto, árbol cubierto de hojas y Vladimiro y Estragón ahí mismo, conversando, pero vuelven a pasar Pozzo y Lucky, en los cuales el tiempo ha hecho estragos. Pozzo está completamente ciego, torpe, ya no lleva a Lucky argollado, lo lleva casi como un lazarillo, Lucky ya no puede hablar siquiera aquella incoherencia absurda y más bien Pozzo y Lucky, los representantes de la sumisión y la violencia en *Esperando a Godot*, están desgastados porque al final el problema de Vladimiro y Estragón es más alto que el de Pozzo y Lucky. Y vuelve a venir el muchacho y Vladimiro le dice: –Sí, sí, ya sé, ya sé lo que me vas a decir, que el señor Godot no vendrá hoy pero seguramente vendrá mañana. –Sí, señor, eso es, eso es precisamente lo que yo quiero decir. –Dime una cosa, cómo tiene la barba el señor Godot. –Blanca, señor. –Misericordia. Se quedan en la escena, se miran y se preguntan: –¿Qué, nos vamos? –Vamos. Pero no se van. Cae la luz.

Aquí hay ruptura de todas las convenciones dramáticas y para seguir esta línea de pensamiento como afirmaba Alfonso Sastre en un excelente trabajo publicado a propósito del estreno de *Esperando a Godot* en España, decía que Beckett había creado la verdadera tragicomedia puesto que la tragicomedia no era, como pretendía Lope, la unión de escenas cómicas con personajes cómicos dentro de sucesos trágicos o de tendencias dramáticas más fuertes o de altas pasiones, sino algo que es insoluble a la condición humana, según Sastre veía en Beckett.

Vladimiro y Estragón con su uniforme extraño de semipersonaje, de no-personaje, entre clown, vagabundo, hambriento, desclasado, algo que no es nunca definible en la

construcción caracterológica del personaje, están estableciendo el juego irónico de una enorme tragedia que al ser tan trágica se hace dolorosamente cómica, la comicidad de un destino que no es previsible, que nadie va a explicar, que no tiene una conducción definitiva, que no concluye ningún conflicto porque no ha creado ningún enlace de pasiones, intereses o tensiones y que al mismo tiempo conduce a un extraño vacío en el cual los personajes están dando vueltas alrededor de algo que nunca se va a producir.

Ahí está para mí la grandeza de ese texto. Cómo logra llevar a la escena la misma proposición del existencialismo, no solamente del existencialismo de Sartre que era más benévolo, sino sobre todo del existencialismo de Heidegger que era más duro. Diríamos que Heidegger era una especie de existencialismo duro y Sartre, de existencialista suave, un existencialista melódico –eso le encantaría a Antón Arrufat– porque coqueteaba con el marxismo, con la esperanza de la teoría de los contextos y Heidegger no coqueteaba con nadie, decía tranquilamente: el hombre es un ser para la muerte. Y lo que ha hecho *Esperando a Godot* es mostrarnos un ser para la muerte, es más, peor aún, para la nada, para un enorme vacío, en el cual ni la historia ni los conflictos que define la posesión o la propiedad o el sentimiento de interés del hombre tiene lugar, es algo tan vacío como la propia espera.

*Final de partida* está elaborando un principio similar, con un juego dramático tan escueto como *Esperando a Godot* aunque todavía más cómico, más irónico, yo siento que de *Final de partida* va a salir Harold Pinter. Realmente la estética de Harold Pinter no es concebible sin *Final de partida*, no es casual que esta se estrenó en París en 1957 y *El montacargas* de Pinter se estrena en Londres ese mismo año y uno siente la corriente transparente de afinidad entre el absurdo a la manera de Beckett que está manejando Harold Pinter que al final en el caso de ambos, viene de la herencia chejoviana, de ese extrañamiento, de esa dualidad de los

personajes de Chéjov. *Final de partida* es ya ese mundo del *destitutus* que nunca termina y en el cual los dos personajes están bien, están haciéndose las mismas preguntas, no están esperando, simplemente aquí ya no hay espera, aquí hay un acto de conmiseración por la desnuda y trágica condición del hombre que sólo puede tener respuesta en la ironía. Cuando ya ellos están en el estado más letal, más brutal, más desposeído, uno le pregunta al otro: –Hamm, yo creo que la naturaleza nos ha olvidado. –¿No se te cae el pelo? ¿No se te caen los dientes? Entonces no nos ha olvidado.

Llega al punto total de concebir al hombre como un ser que viene del reino de la naturaleza, al cual la naturaleza terminará moliendo, decapitando y enterrando y que hace un tránsito absurdo por la existencia. El final de esa partida es igual, es un final de esa partida, salimos de un punto para llegar a un final que al mismo tiempo es una partida, hay un círculo de recorrido en el destino de estos personajes en los cuales ya no hay ni siquiera la esperanza de una espera, no están ni siquiera esperando a Godot, están finalizando su vida como seres gobernados por su naturaleza animal, ya que su naturaleza intelectual y espiritual carece de sentido.

*Los días felices*, que es mi pieza favorita de Beckett, vuelve a la estructura de los dos actos de *Esperando a Godot*. Molly, la situación misma de Molly es absurda, vive en un arrenal, enterrada hasta la cintura y frente a sus manos está el peine, el espejo, el cepillo, el cepillo de dientes, una foto de familia, la comida, un vaso de agua y está filosofando, diciendo que se siente muy mal porque no puede mover sus extremidades inferiores porque aquí el rayo de sol le impide colocarse cómodamente para verse el rostro en el espejo, porque al peinarse algunas hebras de pelo se van ya que la incómoda posición de estar viviendo enterrada en la arena hasta la cintura le impide precisamente disfrutar de algo tan íntimo y natural como maquillarse, verse mejor, contemplarse en el amanecer...

En el segundo acto Molly está enterrada hasta el cuello y dice: –¡Ah!

Aquellos sí eran días felices, cuando yo todavía podía estirar la mano y tomar un peine y peinarme, ya no alcanzo el peine, ya ni siquiera me puedo ver en el espejo, ya no tengo nada que me produzca placer, aquellos eran días felices, los días en que todavía el sol no me quemaba y yo podía moverme hacia la derecha o hacia la izquierda evitando el resoplar del viento o el sol, aquellos sí eran días felices.

Y en *Actos sin palabras*, ya no hay palabras, en *La última cinta* ya no hay palabras, hay una cinta que corre de un punto a otro, o en *Actos sin palabras* ya no hay ni esperanzas de alcanzar aquellos objetos que van cayendo cómodamente en escena y que le permiten al personaje estirar la mano como Molly, pero que cuando él cree que ya los va a tener, un invisible superior, a la manera de las fuerzas de Maeterlinck, los levanta y los separa de la relación con el individuo.

*La última cinta* es ya no un personaje, es un ente quien está allí escuchándose, sin entender siquiera lo que esa cinta ha grabado durante toda su vida o en *Actos sin palabras*, la acción del personaje de tomar un objeto es siempre consciente de la derrota, aun cuando el objeto se le rinda, es el momento final de la vida, cuando el objeto está en el entrepaño teatral y llega a sus manos ya él aprendió que no debe tomarlo y la obra se cierra en un enorme signo de interrogación que nos distancia, en este caso metafísicamente, de la actitud que el personaje debe tomar.

Creo que lo que Brecht avanzó hacia la búsqueda de una conciencia en el personaje, Beckett lo destruye diciendo que esa conciencia es inútil, sólo tenemos quizás el recuerdo o la memoria de un pasado fragmentado, incómodo, difícil, sólo tenemos la esperanza de una espera o la abulia de un sinsentido y en realidad, la conciencia no participa de la última decisión del personaje. Si en Brecht el imposible «y» nos llevaba a una contradicción entre lo social y lo individual, entre lo que se es como ser humano y lo que se es en una coyuntura específica de acuerdo a la

jerarquía, posición o intereses sociales, en Beckett se ha movido esa contradicción. El personaje de Beckett proviene de la soledad, de la metafísica, del instante de puente entre ser humano y ser un clown, entre la condición animal y la condición del no ser, entre estar vivo y no saber si se está muerto, o ir a morir en una espera infinita.

Sólo queda la desnudez, un teatro desnudo que está funcionando exclusivamente con la presencia del actor, con el tema fundamental de la pieza, con las palabras, con la luz y una enorme distancia metafísica frente al espectador, todo el teatro de Beckett es una enorme distancia. Si ya no es dramático, ¿qué es? ¿Posdramático? Posdramático, pasó la circunstancia del antidramatismo brechtiano y del no dramatismo brechtiano para colocarse en una posición posterior a lo dramático, donde lo diegético es nada. ¿Dónde está la diégesis en *Esperando a Godot*? ¿Dónde está la mimesis? No hay ni un acto de imitación o de reproducción de la vida, ni un acto de movimiento en el proceso de crecimiento en el tiempo, se ha abolido también la convención que asignaba Aristóteles para los géneros de movimiento narrativo, la épica en el caso de la época en que él escribió la *Poética* y el teatro. Que sea esto valioso, que sea grande, lo es, porque Beckett nos está recordando el dolor de nuestra condición. Ionesco decía: Hago un teatro para decir que no tengo nada que decir, claro, él lo hacía a la manera risueña, como lo escribe en su autobiografía *Pim pam pum*, esas cosas locas que Ionesco ponía en *Rinoceronte*, en *El rey ha muerto*, en *La soprano calva*, en *La lección* que me parece una joya perfecta del teatro del absurdo.

Beckett sí tiene algo que decir, dice que sí hay una cosa que decir terrible, dolorosa, angustiada y es que somos un ser para la muerte y que nuestra presencia –oh, blasfemia– no es determinante para el sentido de la naturaleza. Está colocándose en el otro polo al que Brecht llegó buscando en su intento emancipador de transformar el teatro, también para transformar la vida.

**Diedrich Diederichsen**

## Un tranvía llamado Teatro\*

FOTOS: CORTESÍA OFICINA DE PRENSA DEL VOLKSBUHNE



*Un tranvía llamado Estados Unidos*

**HAY MUCHAS RAZONES** para elogiar a Frank Castorf, yo voy a limitarme a dos: el Teatro que desde hace más de diez años dirige en Berlín. Y una puesta en escena suya, cuya *première* tuvo lugar el año pasado.

Al teatro le gusta soñar con ser más que teatro. La materia prima de este sueño, probablemente constitutivo de todo buen teatro, es, o la salida política desde el arte hacia el mundo –y precisamente el Teatro Volksbühne se vuelca una y otra vez sobre la problemática teórica de esa salida... La otra sería la modernización medial, conectarse a las artes técnicamente avanzadas,

una nueva definición del oficio, pero también una reforma de los grandes y antiquísimos a priori de todo arte escénico. Esto último se logró de manera exquisita en la puesta en escena de *El idiota*, de la que me gustaría hablar más adelante. A diferencia de las artes plásticas, el teatro nunca ha tenido un Duchamp, que fue capaz de aprehender el carácter máximo de una posible apertura del arte al mundo al declarar por principio a cualquier cosa como posible objeto artístico, si bien bajo la condición, pocas veces comprendida en toda su consecuencia, de que ese objeto tiene que ser llevado a un espacio interior

de las artes plásticas. Así que con el máximo de apertura del concepto de arte estaba vinculado el precio de una absolutización del espacio simbólico del arte. Se podía declarar *todo* como arte pero había que declararlo *como arte*. El arte simplemente no podía hacer algo que no pudiera ser arte. Con ello estaba resuelto el problema: toda conexión con el mundo es posible si el marco simbólico del arte, por ejemplo el White Cube, se mantiene estable. Algo semejante no es posible en el teatro, por lo menos históricamente nunca ha sido proclamado. De ahí que el litigio no pueda ser concluido sin más ni más: una salida por completo fuera del

\* Laudatoria con motivo de la concesión del Premio Schiller 2002 a Frank Castorf el 25 de mayo de 2003.

arte parece poco posible para el teatro, al igual que el cierre de esta cuestión como problema histórico resuelto hace mucho tiempo. En vez de ello esta discusión central, y tan apremiante como interminable, por desgracia muchas veces resulta cubierta por la forma que en cada momento adquiere la eterna necesidad de legitimación del teatro estatal, por el miserable discurso sobre temas «de actualidad» o sobre aspectos «de actualidad», «contemporáneos» de otros temas.

Pero precisamente el intento de alcanzar por la fuerza ese plus conduce muchas veces a que no sólo se falle en lograr la nueva cualidad en la pretendida referencia al mundo, sino a que también se pierda el sustento estético fundamental, se diluya en cosas que dan pena: nada menos que el potencial del teatro para discutir cuestiones estéticas con el resto avanzado del mundo. Desde que visito y observo el Volksbühne bajo la dirección de Frank Castorf siempre fue más, mucho más que teatro y al mismo tiempo el mejor teatro, en aquel viejo buen sentido de avanzado, tal y como lo ha definido una cultura crítica que junto con la crítica de la cultura quería ver vinculada, además, una cultura de la crítica. Es difícil y a veces absurdo hasta lo paranoico pretender reconocer en las múltiples actividades del Volksbühne la presencia, las intenciones o tan sólo las preferencias de su director general. Por su naturaleza se trata de un ser dialécticamente relajado, reflexivo y distanciado: aparece como el que deja que pasen las cosas, el que permite, no como el que obliga a que sucedan. Y siempre, sin embargo, en el momento decisivo, a pesar de toda la renuncia estratégica a las cosas claras, tiene para toda una respuesta capaz de interrelacionar todas las cosas que suelen suceder en el Volksbühne. Pero esta respuesta no se dice explícitamente, más bien se la encuentra en la semejanza estructural de la estética del teatro, del estilo de Frank Castorf con la plástica social en que se ha

convertido el Volksbühne con el paso del tiempo.

Tras el fin de la Guerra Fría, que para muchos significó un fin de la Historia, tanto en el buen sentido (democracia como indiscutible principio normativo global) como en el malo (barbarie como principio global real) pareció que ya no era apropiado colocar proyectos artísticos de cierta dimensión bajo una programática política. ¿Pero cómo habría materializado y conformado el arte el primer sentido (democracia) contra la realidad del segundo (barbarie), pero objetándola, y hacerlo sin tal programática? A partir de la nueva situación, muchos trataron de derivar nuevos programas (multicultura, antirracismo, sociedad civil), que dentro de principios menos drásticos y menos confrontativos, o sea pragmáticos, trataron de vincular principios artísticos y culturales con políticos. Al mismo tiempo había restos de las viejas subculturas que, aunque o no sabían por dónde iban las cosas o se repolitizaron a medias tintas, por lo menos sí disponían de una memoria: dentro de esta existía algo así como un recuerdo marchito, convertido ya en lacónico por completo, de antiguas y fundamentales figuras y capas de desacuerdo. Estas eran evocadas de vez en cuando sin saber a derechas qué hacer con ellas. A su alrededor una nueva subcultura produjo otra cosa que, según las circunstancias, se entendía como energía pura, embriaguez pura o efectos puros de tecnología digital. Se le llamaba tecno. Cuando Frank Castorf se convirtió en su director general, el Volksbühne se hallaba literalmente en el centro de estos procesos y hasta tenía una cierta tradición bajo Besson, por ejemplo, en adentrarse en su ambiente inmediato, su entorno sociocultural.

Frank Castorf abrió entonces el Volksbühne a todas estas dinámicas aplicando un artilugio organizativo muy especial. No comprometió ni a ellos, los movimientos, los activistas artísticos y políticos, los músicos, ni a sí mismo con cualquier tipo de programática externa. Y, sin embargo,

tras poco tiempo la constelación era inconfundible. Era lo contrario de una apertura arbitraria. Pues el Volksbühne no se asomó por la ventana, no se congració, no invitó a nadie. Simplemente estaba ahí, en el centro, y más bien en el transcurso de una presencia estilizada, a veces lacónica, a veces muy ruidosa, pero muchas veces también ocupada consigo misma, se volvió atractivo para todos los demás. Su brillo venía desde el interior, desde una organización social específica de una estética específica. Así que un Teatro estatal estaba haciendo exactamente lo que acababan de perder los ambientes alternativos y las subculturas. Castorf había reunido alrededor de sí y del Volksbühne –sin nombrar explícitamente temas, objetivos y estética– a gente y energías provenientes de todos los ambientes avanzados, que bajo otras circunstancias nunca se habrían encontrado; que, para decirlo en el lenguaje al uso, nunca habrían mostrado las nalgas. En tal sentido constituye por supuesto un resultado central el hecho de que el Volksbühne sea el primer lugar, y quizás aún hoy siga siendo el único en Berlín, donde se encuentran intelectuales y artistas de los antiguos lados oriental y occidental de la ciudad, sin que en este desarrollo haya influido en lo más mínimo una floja retórica en torno a la reunificación o una de las innumerables ideas de reconstrucción de Berlín. Todo lo contrario: un claro carácter oriental rodea al Teatro y para todo occidental está claro que tiene que respetar este hecho, incluso la condición de cualquier colaboración, de cualquier encuentro es, sin dar grandes vueltas, la de reconocer al Este y su historia. Esta era una gran parte de la mencionada memoria histórica de ese lugar. Al mismo tiempo lo atractivo para ambas partes era, por supuesto, el hecho de que todo este desagradable alboroto cultural-estatal sobre la integración aquí ya estaba liquidado, no como contribución heroica sino en la esperanza preventiva de que ya antes nunca se había tenido que ver mucho



*El maestro y Margarita*

con los respectivos estados y que por eso mismo a uno ni la repentina desaparición de uno de ellos ni el surgimiento de una nueva Alemania era capaz de llenarlo con demasiada euforia o de cubrirlo de decepción.

Hoy, diez años después, el Volksbühne ha transformado su función como sala de conciertos, centro de convenciones sobre diversas ciencias, ya sean alternativas o no, investigación social artística, escenario de innumerables programas de entrevistas y conversaciones, debates, noche-clubes, tecnoferias, reuniones Deleuze/Guattari, lugar de astronomía antirracista y asociaciones antipsiquiátricas, por sólo mencionar algunas, también las actividades a su alrededor. Un espacio cultural tan único como este en Europa, incluso en el mundo, no podía dejar de surtir un efecto. Los otros Teatros lo intentaron por un tiempo pero sin mucho éxito y sobre todo sin imitar la credibilidad en los distintos ambientes, los buenos resultados fueron pocos. Aparte de ello esta transformación también abarcó al interior del Volksbühne,

eso que en la jerga de la cultura empresarial neoliberal podría nombrarse su actividad núcleo.

Cuando en 1993 asistí una noche por primera vez al Volksbühne –se presentaba el *Murx* de Marthaler– quedé asombrado del tipo de público, ya entonces distinto por completo: la constelación de radicales jóvenes, de interesados con aires estudiantiles, de excéntricos y de los que se saben la última, era a lo que uno tenía que acostumbrarse aquí. El milagro sociológico de este público del Volksbühne es que realmente carece de centralidad, de un centro burgués alrededor del que se reúnan los grupos marginales, sino que no es más que ese «tejido de las minorías» del que una vez habló Jean François Lyotard, un tejido en el que nadie es grupo marginal, nadie hegemónico, pero que, sin embargo, no se desmorona. Esa situación cultural y sociológica de excepción ha permanecido constante. Ha mantenido en cohesión la convivencia aquí cotidiana de alta cultura teatral y pista bailable digital, de filosofía de desterritorialización y cultura de repolitización, sin dejarse robar el

espectáculo por inscripciones reterritorializadoras tales como «pluralismo». Por supuesto que todo esto es muy plural, pero si esta pluralidad fuera arbitraria, los participantes hace rato que se habrían hartado de todo el asunto.

Alguien podría decir ahora que los programas estéticos que se corresponden con lo que en general sucede en el Volksbühne son más bien los que provienen de directores evidentemente vinculados a sub y contraculturas, como Christoph Schlingensiefel y René Pollesch, que Castorf, por el contrario, practica la ya mencionada actividad núcleo. Yo lo contradiría: a Pollesch y a Schlingensiefel que, por supuesto, desempeñan un papel decisivo, habría que describirlos más bien como parte de la multiplicidad, no como artistas que defienden su propio principio. Tampoco el teatro de Castorf se puede traducir de manera pura en uno semejante pero, a pesar de todo, está comprometido en gran medida con principios estéticos constantes. Sólo que no se les ve todo el tiempo, no se mencionan ni se defienden constantemente. Pues en esencia hay que agradecerseles a la capacidad de dejar que las cosas sucedan. Es que sólo así pueden alcanzarse algunos de los objetivos deseados con toda determinación. ¿Y cuál es el objeto deseado de una puesta en escena? No un sentido cualquiera o un estilo sino específicas y complejas superposiciones y constelaciones. Demasiado frágiles como para poder clasificarlas y, sin embargo, muchas veces demasiado duras como para abandonarlas a los sentimientos e intuiciones de los actores. Se podría comparar su realización con la minuciosa investigación de la ruptura de una caja fuerte bajo condiciones difíciles, con la planificación de varios procesos simultáneos en tiempo real que confían en una determinada simultaneidad, sin que los participantes –concebidos para andar por separado– dispongan de un reloj de control conjunto. Dirigir es como saltar un banco sin sincronización

de tiempo. Para ello no sólo hay que anticipar cuanta resistencia y relajación psíquica pueda esperarse de parte de los actores sino también los desarrollos del material cultural utilizado –signos, canciones, vestuario, deporte, cuerpo, sexo– bajo el efecto de la duración, en el caso de Castorf: muy grande o muy poca.

El contexto que equilibra al reloj ausente siempre me ha causado la impresión de una ritmicidad unas veces más, otras veces menos abiertamente puesta en juego o más bien secreta, pero siempre perceptible y de la que todo cuelga. Ritmo como atadura invisible, ritmo no como reloj secuenciador que salta de repente sino como compás sin marca, pero en el que uno puede dejarse caer perceptiblemente. Pero sobre todo: mientras más confiable le parezca este compás a la compañía teatral con sus muchos talentos especializados y extremos, mientras más confíe en él –y aunque sólo sea en forma de proyección o flautas en el bosque– tanto más niveles adicionales simultáneos puede exigir de la misma su director y de hecho exige: los materiales se descomponen en una cantidad cada vez mayor de parámetros de su representación, que luego se independizan. Un tipo de movimiento, un vestuario, un detalle de bastidores –de las escenografías de Bert Neumann, legendarias entretanto–, un volumen de sonido, un detalle musical, todos ellos juntos quizás habrían producido una oración pronunciada por un actor, en el marco de una determinada música para escena dentro de una determinada escenografía. Pero ahora adquieren vida propia, como las extremidades de un perverso lactante polimorfo. Castorf no ahorra detalles y determinaciones pero estas se separan de lo que normalmente deben determinar, deben configurar, modificar. Ya no hay adjetivos que se juntan con sustantivos para adornarlos y así secundariamente pegarse a los puntos principales primarios. En el teatro de Castorf



*En la jungla de las ciudades*

estas cosas secundarias se emancipan y se hallan como puntos principales junto a otros muchos puntos principales.

Pero estas explosiones de las partículas elementales no tienen nada que ver con destrucción cínica y anarquismo agresivo, como suelen malentenderse. En ese caso sería la autorrealización de una artísticidad sumamente anticuada. En el fondo aquí no hay otra cosa actuando que precisamente las fuerzas que actúan también en todas las otras esferas del mundo: las fuerzas de la fragmentación, de la especialización, de la acentuación de los detalles, del fetichismo mercantil, de la vigilancia, del espionaje, del exhibicionismo, no como temas sino como energías. En vez de ampliar el teatro y llevarlo al mundo, Castorf simplemente deja abiertas las puertas para que sople hacia dentro el viento social. Pero no a través del siempre equivocado medio periodístico de la asunción de temas, que muchos Teatros consideran como la prueba de contemporaneidad, sino a través de la movilización de las destructivas dinámicas del turbocapitalismo, que en el teatro se transforman en fuerzas estéticas. No es una fuerza *cualquiera* la que aquí se encarga de las fragmentaciones, no es tampoco provocación y otras mecánicas de las viejas vanguardias, es una fuerza muy determinada. Cuando Marthaler coloca «especialistas» en el escenario, de manera extremadamente virtuosa, puede tratarse también de seres humanos totales que expresan su tristeza por su obligada especialización. Castorf, por el contrario, lleva a escena la fuerza que conduce a la especialización..., sin que de los seres humanos totales quede otra cosa que fragmentos.

Este proceso de transformación de energías sociales negativas en fuerza artística no es nuevo, pero sí es —desde el punto de vista político— incomparablemente más valioso que la tosca representación de lo actual, silenciada a la condición de temas. Cuando surgió esa tradición, a la que

Castorf se refiere de manera lejana cuando dice ser un hijo malogrado de Brecht, en el teatro aún de lo que se trataba era de aislados actos autorreflexivos en contra de ilusiones de autenticidad y en el público el problema era la mentira, la propaganda, o sea, operaciones formalmente simples. Hoy el público es un terreno semióticamente contaminado en muchos niveles y falso en un grado incomparablemente más complejo que una simple mentira. Un teatro que actúe a la altura de ese desarrollo no opera con simples oposiciones mentira-verdad. Toma los múltiples impulsos engeguedores del mismo modo en que antes sus predecesores ilustrados reaccionaban a la simple mentira, y hace representar su niebla como principios reconocibles, del mismo modo en que antes, bajo la impresión de la mentira, se hacía representar la no identidad.

Ahora, por favor, ¡imagínense la siguiente situación! Un día normal de trabajo llega a su fin, ¡ay, ya son más de las seis de la tarde! Rápido al Teatro pues hasta las 6 y 30 p.m. hay que recoger las entradas reservadas. Ahora con los tickets y una última cerveza en la mano Usted se prepara mentalmente en el vestíbulo a la perspectiva de una noche teatral de seis horas de duración. En su cabeza Usted se imagina, tal y como se lo ha propuesto, que no va a mirar al reloj tan rápido y que cuando lo haga, ya seguramente habrá pasado por lo menos una hora. Entonces lo conducen al interior. La sala de espectadores ha desaparecido bajo una ciudad de pequeños bungalows y pabellones, el público es llevado directamente al escenario, donde toma asiento en una torre de tres pisos colocada en medio del escenario giratorio. Este da vueltas constantemente durante toda la función, de modo que desde cada punto siempre se ve sólo un fragmento de los acontecimientos, que están dispersos por varias habitaciones construidas alrededor de la torre central y distribuidas por entre los bastidores detrás del

escenario. Allí donde antes estaba la cuarta pared, se libera la mirada a la ciudad que ha sido construida por encima de la sala de espectadores: también aquí tiene lugar una gran parte de la acción escénica, hay peluquerías, cervecerías y en todos esos lugares, a menudo simultáneamente, se actúa. Todo lo que no puede verse desde el propio puesto de observación, que cambia constantemente, se proyecta sobre diferentes pantallas y monitores de todos los tamaños. Varios videoreporteros persiguen la acción con cámaras, interactúan, producen acciones e imágenes especiales, luego se vuelve a abrir una de las ventanas al lado, encima o detrás de uno y alguien pronuncia un discurso o copula, o asesina, o hace música, y en la cervecería en medio de la ciudad, al pie de la torre, se sacan balances financieros. De pronto es la una de la madrugada y Usted no ha mirado el reloj ni una sola vez, durante muchas más horas le habría gustado seguir mirando, quedarse, seguir los acontecimientos. Pero qué lástima, en seis horas ya todo acabó. Así fue *El idiota* de Dostoievski, hasta hoy mi puesta en escena preferida de Frank Castorf.

He dicho que muchos puntos principales están sueltos unos junto a los otros sobre el escenario, que el material está desintegrado en los parámetros de la representación, que el viento del turbocapitalismo atomiza todos los contextos. Si eso es así, ¿de dónde viene entonces esta capacidad de entusiasmo? ¿Por qué entonces esa disposición a seguir cada una de las ramificaciones de la atomización hasta que se pierden en la opacidad de las esquinas de un pabellón de Bert Neumann que la mirada de la cámara no puede seguir abarcando? Bueno, en primer lugar porque en el

escenario no sólo se ven esas cosas disipadas sino también la energía misma que las ha descompuesto. Separada así de sus efectos, como energía pura por así decir, la fuerza del capitalismo puede ser muy bella. El hecho de que, como se dice en el célebre pasaje de *El manifiesto comunista*: «todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado», convertido en principio estético, puede hacer girar esta dinámica destructiva en dirección al placer, y escapar a ella en el preciso momento en que gracias a la distancia estética podemos contemplarla en calma. Pero la cosa no se queda en este momento de consuelo: un arte que movilice y reconstruya esa dinámica participa también de su reapropiación en tanto la fuerza humana de la que surgió.

En segundo lugar se logra que mantengamos nuestro apoyo hasta el final porque Castorf quema esta energía pura sobre el trasfondo de temas muy antiguos que roen imágenes universales del hombre, provenientes de la pluma de puros existencialistas: como desde hace algunos años es el caso de Sartre, Dostoievski, Camus y Tennessee Williams. A través de estos temas, siempre están presentes en su dramatismo sujetos muy tradicionales de experiencias existenciales y suministran a su estética, dentro de la que desde hace mucho esas experiencias están pulverizadas en su totalidad, un sólidamente contrastante trasfondo de seriedad, si no de tragicidad. El carácter avanzado de este vocabulario estético, en el que está reflejado el estado actual de desarrollos extrateatrales en el arte mediático, la videoinstalación y la performance art, alcanza la reconstrucción de la dinámica de vaporizaciones

contemporáneas. Pero entonces, cuando por así decir ha acabado con ella, surge una dimensión totalmente distinta de la puesta en escena y se pone a tratar cuestiones acerca de la condición humana como si no hubiese sucedido nada, ningún siglo xx, sobre todo ninguna posmodernidad. Pero ambas dimensiones –la existencialista y la deconstructiva– sólo son concebibles mediante la presencia plena, sin frenos, de su correspondiente contrario. Los sustantivos y los parámetros, aislados y sueltos, sostenidos un poco por un compás de balance actoral, aparecen brevemente, uno ni puede dar crédito a sus ojos, como piedras chispeantes firmemente integrados en una imagen existencialista del mundo que sólo a segunda vista vuelve a difuminarse en una imagen temblorosa.

«Eternamente unido a una partícula del conjunto, el hombre se educa como mera partícula; llenos sus oídos del monótono rumor de la rueda que empuja, nunca desenvuelve la armonía de su esencia y, lejos de imprimir a su trabajo el sello de lo humano, tórnase él mismo un reflejo de su labor o ciencia.» Esto, ya lo habrán notado, es de quien da nombre al premio que hoy se otorga. La rueda de la que Schiller habla no la ha llevado Frank Castorf al escenario, pero sí ha asumido su principio y ha puesto a girar al escenario muchas veces y con una rapidez que da vértigo. No ha dejado enmudecer el monótono rumor ni tampoco ha querido ahogarlo sino que lo ha multiplicado, ha acumulado las partículas, ha tirado con más fuerza de las riendas hasta que en esta organización estética de su contrario al menos por momentos se ha puesto a debate el modelo de aquella armonía.

Eugenio Barba

## ellos están en nosotros

Silvia Ricciardelli en *Cenizas de Brecht*, Odin Teatret

FOTO: TONY D'URSO

**AYER FUIMOS TESTIGOS DE**

lo que es la dimensión real del teatro para mí, de lo que yo llamo la historia subterránea. Cuando pensamos en la historia del teatro pensamos siempre en las ideas que nos han transmitido los libros. Es un hecho que surgió en el siglo XX, cuando algunos rebeldes del teatro comenzaron a escribir, eran en su mayoría directores. Es interesante que los libros que escribieron fueron casi un consuelo que ellos asumieron para poder exorcizar la soledad y el rechazo de la contemporaneidad sentía hacia ellos.

Por ejemplo, para Stanislavski la escritura de sus libros fue una gran tragedia porque él comenzó a escribir cuando estaba de gira por los Estados

Unidos, tuvo que dejar los derechos a una amiga norteamericana que cambió bastante lo que Stanislavski había escrito. Pero es interesante que ese libro, su acumulado de experiencias y sueños, *Mi vida en el arte*, llega en forma de consuelo íntimo.

Es lo mismo que pasa con Brecht, la mayoría de sus textos teóricos están escritos bajo la imposibilidad de que no podía practicar concretamente su teatro. Es durante su exilio, resultado de un nazismo que lo persigue y conquista su país y Europa, que en su casa de Santa Mónica, California, intenta venderse al mercado de las mentiras de Hollywood, con sus guiones cinematográficos, para poder vivir.

Lo que llamamos los libros con ruedas, según la definición de San Agustín con la *Biblia*, son libros que viajan, que superan el mar. Hay algunos libros así en el siglo XX que han tenido ruedas, incluso hay algunos estudiosos del medio que los llaman teatro en forma de libro porque han sacudido la conciencia y la superstición de generaciones de teatristas. Esos libros son cuatro o cinco, pero han creado esa visión paralela del hecho concreto que es el espectáculo y el tejido de relaciones que la creación del espectáculo conlleva.

Entonces, de un lado tenemos el empeño consolatorio de la gente que intenta escribir en parte para definirse a sí mismo lo que ha comenzado a ser o a aspirar, y de otro tenemos la historia del teatro, la que nos cuenta la historia de los textos teatrales. Si pensamos en la historia del teatro cuando la leemos, se reduce a tres grandes canales de información lo que queda, es decir, las piezas del teatro, la arquitectura teatral, los ladrillos – hay extraordinarios libros que nos permiten reconstruir la trayectoria

histórica de los espectáculos a través de la arquitectura— y en el siglo XX algunos libros de algunos rebeldes, disidentes.

Aquí de nuevo quiero subrayar la palabra disidencia, que proviene del latín, significa estar sentado al lado. Esta fue utilizada en el siglo XVII en Polonia cuando el rey, que era un francés que la aristocracia polaca había invitado, aceptó dos grandes principios fundamentales: la libertad religiosa y la elección del rey por parte de la aristocracia. Eso hizo que

esa era una situación única y cómo eso creó todo un reflejo condicionado en su manera de hacer y ver el teatro, que era completamente diferente a las condiciones materiales en que se producía.

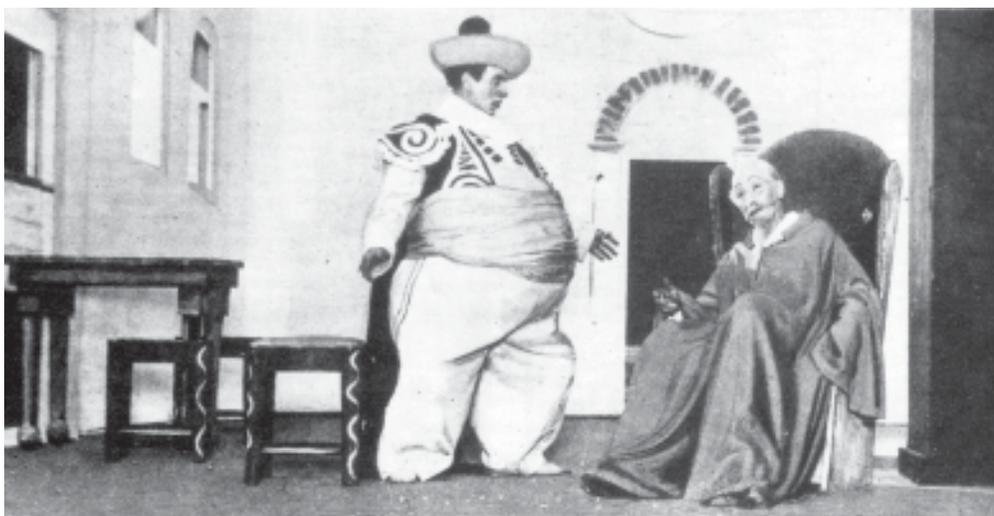
El teatro se hacía en compañías que tenían tres días o una semana de preparación como máximo. Ahí estaba la grandeza y la miseria del oficio porque era sobre todo un comercio. El teatro profesional en Europa comenzó como comercio donde se vendía entretenimiento y sexo. Eso

viejo sexualmente activo, un viejo impotente, un viejo que quiere dinero, un viejo misántropo, todos esos matices podía utilizarlos en la preparación de un nuevo papel.

A nivel del oficio, eso significaba que en lugar de una continuidad psicológica del personaje se utilizaba una continuidad de comportamiento. Continuidad es algo que pasa en el mismo espacio sin tener ninguna relación. Y de esa manera era que ellos construían el papel, el personaje.

Stanislavski trabajaba de manera

FOTO: ARCHIVO TABLAS



Charles Dullin (Don Quijote) y Etienne Decroux (Sancho Panza), 1930

los protestantes que eran una minoría en Polonia, se levantaron y se sentaron al lado.

Es decir, que disidente no significa alguien que lucha en contra o quiere irse, ni alguien que intenta rechazar la sociedad, las tragedias o contingencias que la constituyen, sino gente que tiene otra visión del mundo y no sigue a la mayoría. Ellos, los grandes del teatro, fueron disidentes.

Al comienzo eran muy pocos, sólo cuatro personas. La mayoría de ellos no provenía del teatro ni trabajó en el teatro. Stanislavski era un amateur, era rico, pudo construir su teatro en su casa, podía trabajar ocho meses, uno o dos años para hacer un espectáculo que mostraba a sus amigos, un grupo de dos, tres personas. Hay que leerse su autobiografía para darse cuenta de que

hasta Stanislavski fue así, con la excepción del teatro de los jesuitas que, en sus escuelas, utilizaban el teatro con fines didácticos.

Pero en la mayoría de los casos el objetivo del teatro era entretener a las personas, y si no lo lograban los actores no comían, pues no existían subvenciones. El teatro no se consideraba ni cultura ni arte.

Hay que darse cuenta del gran cambio creado por los disidentes que comenzaron a hablar de arte. Stanislavski era un marciano, él no conocía las verdaderas condiciones de vida y de trabajo, la especialización de los actores en roles y papeles, la cual le permitía utilizar una dramaturgia de actor, así que el actor especializado en Viejos podía construir diferentes matices: un

diferente por su entrada en el oficio como amateur. Esto es para comprender cuán ajeno era Stanislavski al teatro y cómo él llegó con toda una manera de pensar que era necesaria para él, y la impuso a los actores. Cuando leemos los documentos de esa época vemos que todo el mundo se reía de ese director que trabajaba meses para hacer un espectáculo mientras que los teatros reales utilizaban una semana.

Después tenemos a Meyerhold, ruso con padres alemanes. Él hablaba alemán en su casa y aprendió ruso, pero siempre tuvo esa capacidad de pasar de un mundo a otro, de un universo a otro en lo que él llamó en sus textos la ruptura de las ilusiones. Sólo puede comprenderlo quien ha vivido mucho tiempo en dos culturas y ha sido

obligado a pasar, a nivel idiomático, lingüístico, del universo que una lengua origina a otro, donde existen categorías mentales, definiciones, matices profundamente emocionales.

No es extraño que Meyerhold quiera ser violinista y sea excepcional. A los veinte años, sin embargo, decide hacer teatro y comienza a trabajar con Stanislavski, con Nemiróvich Dánchenko y después se vuelve director, pero lo que decide todo el tiempo en sus puestas en escena, cuando las analizamos, el factor fundamental que acompaña siempre su concepción de director, de creador de ese organismo viviente que tiene que impactar al espectador, es la música. Es un componente fundamental en el trabajo de Meyerhold que emocionalmente tiene que llegar y arrasar con el espectador.

El Meyerhold de esta primera generación de disidentes es alguien que no pertenece al medio teatral. Es un extranjero que llega con esa capacidad de *verfremdung*, de extrañar la realidad, de conocerla y al mismo tiempo, como alemán, de dar un paso atrás, de cultivar esa ironía, distancia de la que él habla a menudo en sus textos, y a la vez, de la ruptura a nivel de conciencia, el paso a otra perspectiva del estado consciente, lo cual intenta construir en el proceso de recepción del espectador.

Después hay un loco, Adolphe Appia, personaje increíble, quien tuvo una grandísima influencia en la primera generación de disidentes, pero él era un especialista en música. Vivía en Suiza y no participó en ninguna experiencia práctica, con excepción de una colaboración con Dalcroze, sin embargo fue él quien escribió dos libros, estilísticamente no tan excitantes, pero es el primero que define el teatro como obra viviente. Él dice que el teatro tiene que ver con la vida, y así la palabra vida entra en el teatro con esa primera generación.

Stanislavski habla de organicidad, del actor orgánico, del actor que cumple exactamente lo que es necesario, esta es la precisión. Meyerhold después va a hablar de

biomecánica, bios-vida, mecánica, el estudio de las leyes del movimiento: movimiento de la vida escénica sobre el escenario. Y al final alguien muy herético, que abandona la tradición de familia, hablo de Gordon Craig, hijo de una grandísima actriz, comienza como actor teniendo un gran éxito, también dirige, rompe con el medio teatral y comienza a escribir.

Su primer libro crea un gran cambio, es el primer meteoro que golpea al planeta teatro así como era, un gran comercio, sin trascendencia en el sentido que el teatro era sólo espectáculo. Gordon Craig marca una separación importantísima en la actividad del siglo XX entre espectáculo y teatro.

Todos van a morir de una manera terrible. Appia en un manicomio, en un Charenton suizo, Gordon Craig completamente olvidado, considerado un viejito original que vivió mucho hasta los noventa años, él aún vivía cuando yo comencé y creé el Odin Teatret. Meyerhold fue torturado y asesinado de manera infame por la policía secreta de Stalin. Stanislavski vivió los últimos años de su vida preso del culto que Stalin le había inventado. Creo que de veras Stalin apreciaba el teatro y algunos espectáculos de Stanislavski, luego lo confinó a una jaula dorada desde la cual, lo sabemos, Stanislavski intentaba enviar mensajes secretos a través de sus notas y libros a los discípulos que trabajaban con él.

Debo referir esto porque cuando hablo de Brecht debo hablar de lo que para él era fundamental: la historia. Brecht se dio cuenta de que existe una divinidad a la cual uno debe todo el tiempo tener en cuenta, y hablo de la historia. Pero cuando digo historia de qué hablamos, hablamos de los grandes acontecimientos, los eventos afuera de nosotros, de la política de Bush, de la guerra de Irak, de la crisis de la gasolina, de la gripe aviaria. Esa es la gran historia, pero la pequeña, nuestra propia biografía es fundamental, porque sin comprender la biografía de la mujer o el hombre de teatro, es imposible comprender cómo Brecht tomó posición y tuvo influencia en los demás.

Ayer fue evidente, al escuchar las ponencias, cómo la biografía personal de la mujer que había fundado el Teatro Buendía ha sido fundamental en su manera de ponerse frente al mundo, de mantener el compromiso, de decir no a algunas cosas, de continuar cuando todos lo consideraban completamente inútil.

Entonces, hay esas dos historias. La historia del teatro oficial, y no hay nada negativo en esa palabra, esa historia la leemos en todos los libros, y las ideas en los libros con ruedas, ese es otro tipo de historia. Y esta es una historia muy particular, son libros que leímos y que de pronto y en verdad atraviesan nuestras entrañas. Es como si esos libros se volvieran virus, como si una frase, una página, una imagen se metamorfoseara, mutara en virus y entran a nuestros organismos como parásitos que no nos dejan nunca. Al final los hemos olvidado, vivimos nuestras vidas, pero todo lo que hacemos es también el resultado de una simbiosis que es anónima. A pesar de que rechazamos la influencia de los que vinieron antes de nosotros, cada uno de nosotros es el resultado de los muertos que nos anteceden.

Cuando se habla de la historia de Brecht, a cuál historia debemos referirnos, a la subterránea, a lo que conozco de su vida, a algunos acontecimientos, a la oficial de su teoría y piezas teatrales o a la historia personal de mi encuentro con él y lo que significó para mí. Pudiera ser exactamente como un joven de hoy que quiere hacer teatro y no está satisfecho con lo que ve. Yo era un inmigrante en Noruega, tenía veintidós años, trabajaba como soldador, por la noche asistía a la Universidad, estaba en una situación políticamente muy comprometida con la izquierda, en una Noruega donde existía un feroz anticomunismo.

Las circunstancias hicieron que fuera adoptado cuando llegué a ese país con diecisiete años, el hombre que lo hizo tenía diez años más que yo, hablo de 1953 ó 1954, de la prehistoria, el siglo pasado. Fridtjov Lehne había sacrificado su juventud porque él creía que era su deber luchar contra la

ocupación alemana, y se volvió comunista. Cuando regresó tenía problemas con el trabajo, era periodista en el periódico comunista. Él fue quien me adoptó y me introdujo en la visión marxista.

Al mismo tiempo yo como obrero y extranjero en Noruega, vivía a través de mi piel la lucha de clases y la discriminación, que en esa época existía, como persiste hoy. Yo era exactamente como uno de esos latinos que van al norte, a menudo encontraba el rechazo y el desprecio.

Entonces era natural que fuera de izquierda, ser de izquierda significa no aceptar la exclusión. En esa situación, estamos en los cincuenta, el mundo vive una sensación de

Anouilh, de Salacroux y entre ellos empieza a aparecer la voz o la fama de Bertolt Brecht.

Comienzo a interesarme por el teatro, a leer sobre esa leyenda. Yo no leía alemán, entonces tenía que leer sobre Brecht a través de otros caminos, otros idiomas. Lo que me había golpeado era que él le daba al teatro una trascendencia. Es decir, el teatro debe entretener, pero su verdadera acción comienza al final del espectáculo, cuando el espectador sale a la calle y transforma su experiencia en conciencia.

A veces, esa conciencia no es consciente, sino inconsciente, como un proceso que participa de su metabolismo y puede ser suave,



*Acrópolis, Teatro Laboratori*

Jacques Copeau (al centro), 1917



FOTO: ARCHIVO TABLAS

respiro, porque la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial había terminado. Se está reconstruyendo Europa que había sido totalmente destruida. Toda Alemania era un gran parque de ruinas, al igual que Polonia, Ucrania. Se está reconstruyendo y al mismo tiempo, en los primeros años de la década comienza la amenaza de la bomba atómica rusa, el fantasma de la guerra nuclear. Se inicia entonces un gran movimiento pacifista, de la izquierda, que se manifiesta contra la guerra fría.

A nivel teatral ese mundo está totalmente congelado y lo que se ve como máximo son las piezas de

emocional, político, instintivo. Pero esa es la verdadera realidad del teatro, de saber deletrear más allá de lo que son los estratos, las áreas superficiales del entretenimiento, llegar a esa parte vulnerable, a las heridas, a lo que de veras es el aspecto animal del ser humano, capaz de reaccionar instintivamente a lo que lo amenaza o lo que lo trasciende. Claro, Brecht no utilizaba toda esa terminología, usaba otra.

Cuando comencé a leerlo era muy simple, es un teatro que quiere cambiar el mundo. Si quiero hacerlo ahora dándome cuenta de que tengo que remitirme al pequeño

microcosmos que es el Odin Teatret, para mí Brecht fue quien me hizo comprender que el teatro valía la pena, le daba sentido a esa profesión. Me permitía mantener vivo el sueño, no me pregunten cuál sueño es, sólo que si no existe, el animal humano es solo un animal.

Debe existir algo que vaya más allá de la supervivencia material. Debe existir una superstición, algo que vaya más allá de lo que pueda satisfacer las necesidades que se acaban con el horizonte de nuestra vida.

Brecht, tan interesante, tan fragmentario en esa Noruega, rincón perdido de Europa, provinciana y en ese tiempo aún más provinciana. Ahora tiene el petróleo, tiene más dinero. Noruega era como una especie de Siberia donde una tradición socialdemócrata ridiculizaba cualquier intento intelectual. Los intelectuales eran unas personas parásitas que no trabajaban. Entonces, Brecht entra en mi mundo y me da la sensación de que vale la pena, que existe ya alguien que ha comenzado a seguir un camino. Yo puedo también ir en esa dirección, descubrir mi propio horizonte.

Pero no es Brecht quien se vuelve fundamental, sino otra persona que se llama Jens Bjørneboe. Era un escritor extremadamente conocido en Noruega en ese período, porque

escribió algunas novelas que cada una de ellas había sacudido la sociedad noruega.

Comenzó escribiendo un libro sobre los médicos alemanes que hicieron experimentos con los presos en los campos de exterminio. Después escribió otro que enfureció totalmente a la nación noruega. Era un libro donde él demostraba cómo el sistema de justicia noruega se había comportado de la misma manera que los nazis, porque después de la guerra todos los colaboradores de los alemanes fueron apresados y asesinados, rompiendo lo que era la legislación y la justicia, todos los principios de la sociedad noruega.

Era un hecho del pasado, no se hablaba de ello, todo el mundo estaba satisfecho de cómo se debía tratar a los que colaboraron con los verdugos nazis. Jens fue el único a contracorriente, un disidente que no se va y permanece, y con ese libro rompe esa especie de armonía, de paz, de consenso.

Después escribe un tercero donde demuestra cómo en la educación primaria los maestros utilizan sistemas completamente arbitrarios, castigando a niños que tienen problemas psicológicos. Utiliza siempre materiales concretos, actuales de la realidad en forma de ficción.

El siguiente libro es un ataque contra la policía noruega en el cual demuestra cómo toman a presuntos criminales, los colocan en celdas aisladas y en la novela narra la historia de uno de ellos que se suicida, dice la policía.

Lo anterior hace que este autor lo consideren un monstruo, la burguesía y el *establishment* lo detestan. La izquierda lo considera su aliado pero al mismo tiempo Jens Bjørneboe los criticaba también. Atacaba al estalinismo, al dogmatismo. Jens era un anárquico, seguía su vocación, que era la voz de su conciencia. Alguien que no tenía piedad, sufrió tanto que al final se suicidó.

Jens Bjørneboe se enamoró de Brecht, él estuvo en el Berliner Ensemble en los años cincuenta y vio

los espectáculos y los procesos de trabajo. Escribió artículos en la prensa noruega que yo leía. Tenía esa proyección extraordinaria en la vida noruega. Por otro lado él logró que pareciera un teatro completamente diferente. Era su prosa y su capacidad extraordinaria como escritor que me hizo vislumbrar que existía algo que tenía que descubrir.

Fridtjov, mi amigo comunista, me dijo tienes que contactar con Jens, llámalo, habla con él. Pero yo era un joven obrero anónimo que estudiaba, era muy activo entre los jóvenes políticos de la universidad. Lo llamé y él fue sumamente gentil. Nos encontramos y aunque hoy tengo grandes dificultades para recordar los detalles, la única sensación que queda en mí es que desde el primer momento fue como si hubiera encontrado un pedazo de mi patria espiritual, sentimental, intelectual.

Jens era un gran místico, había comenzado como antropólogo y se había interesado en el marxismo. Era alguien que no toleraba la injusticia, sentía un profundo respeto por la dignidad humana. Era como si todas esas diferentes facetas coincidieran con las mías.

Se creó un profundo lazo entre nosotros, cuando yo pienso en Brecht no puedo dejar de pensar en Jens. Él tuvo una gran importancia en mi vida, cuando me fui a Polonia mantuve una gran correspondencia con él. A mi regreso, después de cuatro años en Polonia, me dio su primera pieza, ya casi terminada, *Ornitofilene*, los amigos de las aves, se llamaba.

Para nosotros fue notable el hecho de que Jens, ese gran autor noruego le entregara una obra a este grupo amateur, totalmente desconocido, formado por cuatro personas rechazadas de la Escuela Estatal de Teatro y un extranjero que no tenía mucha experiencia teatral, con el único aval de haber observado durante tres años el trabajo de un cierto Grotowski que en ese momento, año 1964, era totalmente anónimo.

Yo ya había visto a Brecht, fue mi primer temblor de tierra a nivel teatral, fue el primer espectáculo que

me golpeó profundamente, que me hizo comprender que un espectáculo puede cambiar la vida de un animal humano.

Cuando llegué a Polonia en 1960 ó 1961 tenía un amigo francés con quien compartía el mismo cuarto en la casa de los estudiantes. Él era un especialista en literatura y arte ruso, y polaco, él conocía a Kulisievics, un escenógrafo, artista, pintor quien había colaborado con Brecht en el Berliner Ensemble. Entonces le dio una carta a mi amigo para poder ir a visitar a Helene Weigel en el Berliner Ensemble.

Era 1960, habían pasado exactamente cuatro años desde la muerte de Brecht, pero el Berliner Ensemble conservaba la presencia tangible de Brecht como director de teatro. Porque cuando nos acercamos a Brecht tenemos que comprender cuál es el Brecht que queremos abrazar, o qué tipo de danzas queremos bailar con cada Brecht.

Hay un Brecht dramaturgo y el director teatral, el luchador, el exiliado, el que se obstinó tenazmente en no traicionar su propio ser, hay un Brecht poeta —el máximo, para mí el más extraordinario de todos los Brecht. Entre ellos es interesante también poder estudiarlo a través de todas sus mujeres, que es también otro Brecht.

Hay un estudioso americano que ha escrito un libro de ochocientas páginas sobre las mujeres de Brecht que, según él, fueron las que le dieron la mayoría de las ideas y le escribieron muchas de sus obras teatrales. Helene Weigel sin duda es una de esas mujeres que, cuando uno estudia o se acerca a Brecht, hay que tenerla presente.

Una mujer que corresponde según la regla de Ocha a Obá, la mujer fiel a pesar de que él en la vida lo traiciona todo el tiempo. Helene Weigel dirige el Berliner Ensemble.

Cuando llego en 1961 veo un espectáculo de Brecht *La madre*, según Gorki. Es extraño porque uno lee y se imagina cómo es Venecia sin haber estado allí, cómo la gente camina y pasa de una orilla a otra, y cuando llega a Venecia lo ve todo de manera diferente. Así fue cuando yo visité el Berliner

Ensemble y vi los espectáculos de Brecht. Lo que me golpeó fue la extrema simplicidad y al mismo tiempo la extrema síntesis de hacer confluir tantas informaciones y aspectos expresivos y comunicativos, no sólo la sugestión y la fuerza evocativa, la capacidad de poner en marcha asociaciones, sino la fuerza emocional.

En el primer espectáculo comencé a llorar y a llorar al final, y eso no era lo que había leído en Brecht, todo lo contrario. Había imaginado que en Brecht uno tenía que hacer un espectáculo donde la persona tiene la posibilidad de analizar, uno conserva la cabeza fría, no puede sentirse conquistado por una tempestad emotiva. Y esto me cambió, me di cuenta de cómo los libros nos traicionan o nosotros traicionamos a los libros. Recibimos algunas informaciones y pensamos que ahí está lo esencial, y lo esencial está en otro lugar. Cuando hoy, casi al final de mi carrera, me pregunto cuál es ese otro lugar, yo sé dónde está ese lugar. Ese lugar está en nosotros mismos, está en lo que fue nuestro sueño, lo que hizo nuestra necesidad.

Y sobre todo con la gran fuerza emocional desplegada porque en ese momento comienzo también a leer la historia oficial del teatro y lo que fue aquella historia subterránea, y todos los contextos, anécdotas de la vida de Brecht, de la influencia que tuvieron sus amigos rusos, sobre todo un escritor ruso con el cual Brecht no solo tuvo una correspondencia sino contactos. Viaja a Moscú en 1936 y encuentra a Mei Lan Fang—actor chino de la Ópera de Pekín especializado en papeles femeninos, ya de una cierta edad— en un congreso internacional. Es allí donde Mei hace una demostración en frac, en vestido occidental, de toda la técnica del papel femenino, hay como veinte personas, todas en el Olimpo, es la vitalidad del teatro... Stanislavski, Meyerhold, Brecht. Entonces uno comienza a ver cómo Brecht encuentra a Mei Lan Fang y escribe ese texto sobre el *verfremdung*, pero interpreta a Mei Lan Fang de manera completamente errónea.

Sólo después yo tuve la ocasión de leer la biografía de Mei Lan Fang, donde él explícitamente dice que es imposible para un actor hacer, llegar a la cumbre de sus posibilidades expresivas y artísticas si él no se identifica con el personaje sobre el escenario. No sé lo que eso significa, pero utiliza esa palabra. Pero Brecht no lo entiende. La comunicación es una forma de visión de malentendidos y siempre una generación malentendiendo a la otra y por eso la tradición queda viva.

Al mismo tiempo Brecht se encontraba muy atado a todo el movimiento formalista, la palabra formalista los comunistas la han considerado como una forma de acusación, porque predomina la forma y no el contenido, una manera verdaderamente animal de enfrentarse al hecho, al acontecimiento artístico, hay formas e informaciones, no contenido, hay más formas que contenido.

Así que los formalistas hicieron una escuela de lingüistas en los años veinte, comenzaron a preguntarse cuál era la característica del idioma artístico, sobre todo de grandes escritores rusos, Tolstoi, y con los formalistas, en los cuales estaba Ostrovski, gran amigo de Meyerhold, y sobre todo de Eisenstein. Los formalistas hicieron comprender que lo que era fundamental, lo que caracterizaba el idioma, el proceso artístico era la utilización de lo que ellos llamaron *postroeniia*, el signo de extrañamiento, algo que extraña el lenguaje cotidiano, y que crea como una revitalización de ese lenguaje que estimula la tensión del espectador.

Todo eso ya se sabía, de manera implícita, porque los poetas, sobre todo los franceses, Baudelaire, Rimbaud, que fue uno de las inspiraciones de Brecht, la utilizaron. Se llama en poesía *oxímoron*, es una figura que consiste en utilizar términos que son opuestos entre sí. Les doy un ejemplo: «los enamorados cantan entre labios una canción desconocida y lloran, lloran la hermosa vida». Este es un verso de Jaime Sabines, el gran poeta mexicano,

y si nosotros utilizamos «los enamorados cantan entre labios una canción desconocida», cómo es posible cantar una canción que uno no conoce y «lloran», qué lloran, «la hermosa vida».

En este caso los formalistas rusos dirían aquí tenemos *postroeniia*, la manera cómo Sabines extraña, hace extraño a la manera habitual, normal y funcional. Sería terrible, imagínense, un piloto que está manejando un avión y le transmite ese tipo de información poética a la torre de navegación, o el cirujano dice a su ayudante: pásame esto, diciéndole otra cosa. Pero el signo de extrañamiento es algo que pertenece a la metodología creativa, siempre ha existido. Todo eso era algo que Brecht manejaba muy bien.

Así que Brecht ya estaba nutrido de cierta conciencia de ese extrañamiento de la realidad, uno quiere mostrar el arte de manera estimulante, y despertar de nuevo, revitalizar la atención del espectador.

Al mismo tiempo que leía todo eso, intentaba explicarme por qué yo había llorado en el espectáculo de Brecht. Eso era para mí un secreto, un misterio. Yo voy al teatro y Brecht quiere que me vuelva consciente de lo que está pasando con los procesos sociales. El espectáculo que me muestra es *La madre*, de un joven proletario que quiere cambiar durante el zarismo las condiciones de los obreros y va a morir en la cárcel asesinado, la madre toma su lugar en una demostración de obreros y la última imagen es esa mujer con la bandera roja, rodeada de un grupo de proletarios rusos que están custodiando la manifestación, mirando a los cosacos que van a atacarlos. Ese es el efecto que él crea: emocionar a la gente.

Hay otro disidente muy importante para mí: Meyerhold. Al inicio de su carrera, de su vida profesional había hablado de otro concepto. Él lo había llamado el grotesco. El grotesco es la acción simultánea de algo que es cómico y trágico al mismo tiempo. Eso crea un cortocircuito en el espectador que

no comprende qué es lo que está pasando. Es como un momento de desorientación, pero que permite, decía Meyerhold, el pase a otro estado de conciencia en quienes viven ese proceso.

Para él, el grotesco era importantísimo como concepto, pero al final si analizamos qué es el grotesco... es exactamente como un *postroeniia*, proceso de juntar términos o situaciones inconciliables y crear justamente la ruptura de los clichés habituales, en lo cual interfiere nuestro pensamiento o cierta manera de describir el mundo a la cual no estamos acostumbrados.

Una vez el Odin estaba en un pueblito de Cerdeña y le preguntaba a una señora cuáles fueron las dos experiencias extremas de su vida, la más divertida y la más trágica. Teníamos un intérprete porque ella sólo hablaba un dialecto. La señora comenzó a contar y mientras contaba se reía mucho, y luego el episodio más trágico y el intérprete comienza a traducir. Cuenta la historia de una madre de una familia muy querida por ella que quería tener un hijo, al final llega este hijo y cuando nace, nace muerto.

Hay una tradición en Cerdeña de que cuando una persona muere hay siempre alguien que le canta sus méritos, sus hazañas, y entonces frente a ese niño muerto hay alguien que canta las hazañas que había tenido, vas a ser fuerte, vas a ser inteligente, vas a ir a la universidad, vas a ir al continente, y ella se reía mientras contaba eso.

Aquí tenemos exactamente un ejemplo del grotesco donde el espectador está frente a algo que no domina, que no sabe exactamente qué está pasando. Es un tipo de reacción que no entra en sus esquemas, y en las maneras habituales de juzgar. Así que eso del grotesco de Meyerhold fue tomado por su alumno más extraordinario que era Eisenstein.

Lo que Brecht llama *verfremdung*. Meyerhold lo llama grotesco, más tarde Grotowski lo llamará la dialéctica de la apoteosis y la sedición, de utilizar, de aplicar a cualquier fenómeno, a cualquier historia que

trata esa dialéctica, de un lado tomarla en serio y considerar algo importante y solemne, y al mismo tiempo, ironizar, tomar distancia.

Y cómo crear el signo sintético que contiene muchas informaciones, una densidad, y que formalmente es capaz de penetrarte como si tu cuerpo estuviera hecho de mantequilla. Eisenstein que había estudiado con Meyerhold, y había sido director de teatro, después se da cuenta que el teatro es justo como un jardín zoológico, algo que no es como la verdadera naturaleza y que el espectáculo de la contemporaneidad es el cine.

Entonces deja el teatro y se vuelve director de cine. Él aplica una teoría del montaje donde el montaje emocional es el factor principal, porque él dice: sólo si emocionalmente el espectador está golpeado por lo que ve, él va a transformar esa sensación emotiva, sensorial, en un proceso mental, conceptual que lo pone en contacto con su propia biografía y con la historia que lo rodea.

Todo eso me hizo comprender que involuntariamente Brecht utiliza el mismo procedimiento, de un lado la construcción de una manera de trabajar que junta, crea una densidad presentando simultáneamente un mundo de informaciones diferentes, disímiles, divergentes, y envuelto en un aspecto formal muy poco estilizado, pero lleno de una fuerza expresiva y gracias al montaje, con el aspecto narrativo, hace que lo que el actor está haciendo se vuelva extremadamente afectivo.

Ese temblor de tierra que habían representado los tres espectáculos que vi en el Berliner Ensemble, dos de ellos puestas en escena de Brecht, *El círculo de tiza caucasiense* y *La madre*, provocaron una crisis en mí, induciéndome a dejar Polonia y el teatro. Me di cuenta que yo no podría nunca dominar o llegar a esa capacidad, a esa fuerza, no sería capaz de crear esa realidad que puede sacudir a un espectador de esa manera.

Y es también a causa de lo que yo veía en la Polonia socialista, la corrupción, el cinismo, el

sufocamiento. No se podía salir de Polonia, no tenías un pasaporte, era de veras un gran campo de concentración, se hablaba mucho con grandes palabras por personas completamente miopes, escuchándolas te daban ganas de irte a casa y lavarte las orejas. Uno encuentra un *modus vivendi*, una manera de vivir; creo que Brecht me ayudó a comprender que el teatro tiene la posibilidad de resistir el tiempo de la mentira, que el teatro puede ser una fortaleza sin muros, profundamente vulnerable, en la cual te puedes encerrar para ser disidente. Estar en el corazón mismo de tu ciudad, de tu tiempo, de tu época, y al mismo tiempo proseguir las normas, los deseos, los imperativos, de esa época y de esa ciudad.

Eso lo habría comprendido un poco más tarde tal vez, pero el temblor de tierra que Brecht me había provocado se quedaba en mí, y estaba casi listo para irme de Polonia y regresar a Noruega y volverme profesor. Estaba terminando la universidad cuando encontré a Grotowski y ahí comenzó otro camino. Fue como si el camino que comencé con Grotowski me hiciera olvidar a Brecht.

Estábamos en los años sesenta, y Brecht se había vuelto el nuevo Stanislavski de la izquierda y del teatro contemporáneo. Es decir, un martillo con el cual los profesores, los críticos, los que deciden lo que es justo e injusto, te golpean la cabeza si uno no hace lo que la ortodoxia brechtiana ha dicho.

Se sabe que en 1955 el Berliner Ensemble va a París y presenta algunas obras, *Madre Coraje*, entre ellas. Fue como una bomba atómica sobre la cabeza de un grupo de intelectuales franceses que deciden cambiar de perspectiva, de manera de pensar, y ellos fundan primero una revista *Teatro Popular*. Difunden la experiencia que vivieron como un dogma, o la experiencia que ellos vivieron como si tuviera que ser la única, el único camino de las nuevas generaciones teatrales en Europa. Y durante muchos años los más grandes directores europeos crearon espectáculos

increíbles, extraordinarios, algunos de ellos tan bellos que se quedan en mi memoria. En nombre de esa visión brechtiana piensen en Strehler.

Pero yo vivía en Polonia, donde todo el tiempo escuchaba la misma pregunta: cuál es la función social del teatro, y tú tenías que responder y Brecht te daba esa posibilidad, pero si eras un poco honesto y sincero contigo mismo a veces tú no sabías exactamente cuál era la función social del teatro, ni podía decirlo. Trabajando con Grotowski me di cuenta que no tenía ninguna función social porque no había espectadores. Cuando presentaban espectáculos en Opole había tres o cinco espectadores, a veces no venía nadie. No tenía ninguna

lo ayuda a crear esa ironía, esa distancia. Al mismo tiempo, sobre todo en su obra poética él no consigue, no logra apagar esa especie de volcán nihilista que él tenía.

En 1978 fui a Berlín a una gran celebración de su nacimiento. No sé por qué me invitaron porque yo no soy considerado para nada un brechtiano, y nunca había escrito mi profundo amor hacia Brecht. Era un amor secreto aun para mí mismo, no me daba cuenta de cuanto lo amaba. Pero en ese congreso pasó algo que me cambió por completo, era extremadamente irritante ver toda esa apoteosis de Brecht.

Imagínense en el Berlín Oriental toda esa retórica, con esos estudiosos

combatientes heridos eran aceptados por los países socialistas, había toda una solidaridad, había muchos en Polonia también.

Ella se enamoró de un argelino, pero las autoridades alemanas le dijeron que podía tener esa relación, pero no casarse porque un día se iría a Argelia y el estado no le había pagado su educación para irse con él. Ella rechazó todo, se casó y me contaba de todas las dificultades que tuvo y cómo durante ese período el Berliner Ensemble era su refugio, su santuario. Tenía la sensación de que en él podía recoger fuerzas para existir. Ella dejó Alemania y se fue con su esposo para Argelia, en ese momento enseñaba en la universidad.

Me dijo que de Brecht es extraordinario su teatro, pero que él era excelso en sus poemas. Esa mujer era muy bella y sobre todo era un fragmento de historia subterránea para mí como espectador. Me hizo comprender realmente el impacto de un texto, de una palabra dicha por un director, un actor. Así que cuando regresé de ese congreso decidí hacer un espectáculo sobre Brecht. Lo llamé *Cenizas de Brecht* y fue como una honda meditación sobre lo que mis compañeros del Odin y yo teníamos en común con él.

En primer lugar, el hecho de haber escapado de nuestras patrias. Él fue obligado a dejarla, nosotros lo hicimos por espíritu de aventura y algunos decidieron seguir al Odin hasta su ciudad en Dinamarca, dejando sus países natales. Nosotros también estábamos en un país extranjero, tuvimos que aprender otro idioma, y nos hacíamos la misma pregunta, cómo podemos utilizar nuestro oficio, lo que sabemos hacer, contra la violencia que parece ganar siempre, la misma pregunta de Brecht.

Todo ese trabajo sobre Brecht me hizo comprender cuál era su grandeza, la cual no está en sus piezas. Su teatro nunca me interesó mucho, a excepción de *Galileo Galilei* y *Madre Coraje*, lo demás nunca me fascinó. Sus poemas son tal vez lo más excelso escrito en poesía en el siglo xx en Europa. Y fue sobre sus poemas que se construyó



FOTO: ARCHIVO TABLAS

Etienne Decroux y Maximilien Decroux, 1947

función social y para mí ese teatro era fundamental.

Por eso comencé a reaccionar con rabia no contra Brecht sino contra el brechtianismo porque justamente anulaba todo el aspecto nihilista, anarquista de Brecht. Él era de veras un personaje como Dostoiévski, de grandes pasiones, de grandes rabias, y él se daba cuenta de que tenía que utilizar algunos filtros para dominar esas fuerzas oscuras que lo cabalgaban, las cuales aparecen a veces en algunos poemas, en las primeras piezas. Él comienza a ponerse esas máscaras de sabio chino, de distancia, pero eso no

del mundo entero, que se habían hecho una carrera académica comiendo al pobre Brecht y vomitándolo. En la noche veía un espectáculo en el Berliner Ensemble y había una mujer de treinta y cinco años, comenzamos a hablar, ella era una experta de Brecht, vivía en Argelia, y me contó una historia. Cuando ella estudiaba, durante el socialismo, el único lugar donde sentía que podía respirar otro aire era en el Berliner Ensemble. Ella había encontrado un argelino en esos años, en la época de la guerra de Argelia contra Francia, y muchos de los

todo el espectáculo. Eso de tener la capacidad en parte, de dominar ese rito contra la mediocridad, la estupidez de sus compatriotas, el hecho de aguantar el exilio. Es terrible vivir en Dinamarca si uno no quiere a los daneses, es terrible vivir entre los yanquis si uno no quiere a los yanquis. En el caso de Brecht él estaba allá y al mismo tiempo explotó su capacidad, su astucia para ganar su vida.

Él era muy astuto, en medio de un gran cinismo siempre encontró una manera de salvar la verdad, el sueño. Como persona era horrible, era muy poco agradable.

Eric Bentley ha descrito que se enamoró de Brecht, estudió sobre él y lo acompañó muchísimo. También ha escrito cómo se comportaba Brecht con los técnicos del teatro. Recuerden que él vivía en la Alemania Oriental, donde el gobierno socialista había acogido a Brecht después de su exilio ofreciéndole el Berliner, donde al fin él pudo realizar sus visiones, sus textos teatrales.

Pero Brecht no se conformó con la ciudadanía de la Alemania Oriental. Él luchó terriblemente para que su mujer Helene Weigel, que era austríaca pudiese tener un pasaporte austríaco y él también. Brecht creía sólo en un fetiche: un pasaporte que le permitiera escapar. Y trabajaba entonces en Berlín Oriental, pero también ponía en escena en otros lugares, en Suiza, sobre todo en Alemania Occidental.

Eric Bentley cuenta una anécdota para indicar esa manera abominable del temperamento de Brecht. Una vez el técnico de luces se retrasó y Brecht se volvió completamente loco y comenzó a gritar a los técnicos con una voz gutural: fascistas, hijos de fascistas que intentan sabotear el espectáculo... Una manera muy poco respetuosa con sus colaboradores e igualmente la manera en la que trató a sus mujeres. No es normal para una persona que considera las relaciones humanas como un factor esencial en el oficio, lo que aprendimos con Stanislavski: se hace teatro para construir otras relaciones entre nosotros, son las relaciones las que deciden al final el proceso y el resultado.

Así que Brecht como persona era abominable, pero a nivel de la existencia, de disidente y de solitario él nunca traicionó, nunca dijo ahora me voy y dejo todo, ahora voy a seguir solo con mis intereses. Uno puede decir, sí, tenía sus intereses y sabía cuidarlos muy bien, pero siempre intentó ser coherente con su sueño, con la defensa de su sueño.

Él fue tratado de manera cruel por el gobierno socialista de la Alemania Oriental, él estaba allá en 1953, en marzo cuando los obreros se levantaron contra el Secretario del Partido Comunista, se fueron a las calles y los carros armados soviéticos impidieron la revuelta popular. Brecht escribió un pequeño poema al respecto. Él escribió una carta de profunda crítica y distancia hacia la manera en que el gobierno socialista había disparado contra los obreros, pero al final dice: a pesar de todo eso yo soy solidario con los ideales socialistas y comunistas y me voy a quedar aquí.

El Partido cortó la carta y dejó sólo la última frase y la publicó. Así que para el Occidente, de pronto, Brecht apareció como el intelectual que se había vendido para tener un teatro y poder hacer lo que quería. La verdad era, sin embargo, la que me había contado aquella mujer que me había encontrado en Berlín en 1978.

El Berliner Ensemble era de veras una fortaleza. Cuando leemos por ejemplo lo que han escrito escritores hasta Heiner Müller sobre qué significaba poder encontrar a Brecht, su capacidad crítica, de distancia, de hablar de manera libre en ese país donde le cortaron el pensamiento y la palabra.

Brecht fue un disidente, escribió su teatro. Pero después de la revuelta de Postdam y la manera en que el gobierno socialista lo trató, su corazón ya no lo acompañó más y después de tres años murió. Era muy joven, tenía sólo 58 años.

Sus poemas finales son de una belleza extraordinaria, son como los poemas de los grandes poetas chinos que lo inspiraron, se distancia de ese mundo, de lo efímero que lo rodea.



*Dido y Eneas* de Henry Purcell,  
dirigido por Gordon Craig, 1900

Me pregunto por qué Brecht es tan importante. Porque tendría que decir al final, a nivel estadístico, cuantitativo que quienes de veras han marcado el teatro, han sido Stanislavski y Brecht. Es como si hubiera sabido inventar una manera muy simple de decir en algunas palabras lo que puede ser uno de los aspectos fundamentales de nuestro oficio, de cómo se toma posición en nuestra sociedad.

Todos los disidentes lo hicieron, desde Stanislavski hasta Grotowski, pero nadie lo hizo de manera tan explícita como Brecht. No sólo explícita sino también tautológica. Es lo que hace que Brecht a nivel cuantitativo tenga esa gran influencia. Qué significa tautológica, porque cuando él dice que el teatro debe tener una posición social, política, ideológica explícita en el momento en que presenta su espectáculo, la verdad es que todos los teatros tienen esa

función. Algunos dicen que hacen un espectáculo para entretener, pero esos también tienen esa función, tienen su objetivo y sus consecuencias.

Lo que él plantea de manera tautológica es que al presentar el espectáculo tú debes tomar una posición de lucha artística. Para las generaciones latinoamericanas, de Asia y Europa, para los jóvenes que tenían ganas de veras de decir no a lo que veían en la realidad alrededor suyo, Brecht fue lo que les permitió a través de textos, de poemas, de gestos, de técnica, hacerlo.

Inventó una metodología técnica que no existía. Brecht escribió muy poco sobre técnica si se compara con los escritos sobre la técnica de otros disidentes. Pero él funcionó a través de la leyenda de sus espectáculos. Sus espectáculos eran de un director extraordinario, al punto que todos los testimonios coinciden en decir que a veces cuando hacía un ensayo se volvía loco y comenzaba a blasfemar: es un estúpido quien ha escrito ese texto, no funciona para nada.

Hay testimonios de actores que llegan al teatro, trabajan y después de algunos años con él le dicen: Herr Brecht, queríamos que usted nos ayude a comprender más el teatro, y él respondía: no, tú con hacer lo que haces es perfecto. Brecht tuvo una suerte, un poco como Grotowski. Tuvo una suerte, diría que lo ayudó a cerrar una visión de manera muy coherente porque emocionalmente era vivida al cien por ciento: la suerte de Brecht fue tener a Helene Weigel.

Ella fue la actriz épica más extraordinaria que se puedan imaginar, no porque había estudiado los textos de Brecht, sino porque Helene Weigel era una fuerza de la naturaleza. Cada vez que yo vi a Helene Weigel no entendía cómo se podía trabajar de manera tan sencilla y al mismo tiempo tan grandiosa, como una Gillette que puede ser tan sutil y dejar huellas tan profundas.

Recuerdo una vez que estuve en Francia en los años sesenta, fui a ver al Berliner Ensemble en una puesta en escena que no era de Brecht sino de uno de sus colaboradores. Era

muy bello el espectáculo. Helene Weigel actúa la madre de Coriolano que es un héroe de la Roma antigua que traiciona su propio país. En una increíble escena que traen el cadáver del hijo y cuando termina el montaje ella toma a todos sus colegas, actores, y se acerca al público y es el momento para mí más mágico del teatro porque ves toda la fatiga y el estado de alteración de la conciencia que en ese instante comienza a regresar. Se mantienen todas las tensiones, los procesos agudizados de la psique, del cerebro, de la espina dorsal, es como si de pronto en la tierra seca comenzaran a caer gotas de agua. Es muy bello, extraordinario.

Y ver ese rostro de Helene Weigel, tiene más de setenta años, con huellas de la madre de Coriolano, y de pronto ella ve allí a un funcionario del Partido y hace un gesto negativo. ¡Un monstruo! Si tú tienes un actor de ese tipo, exactamente como para Grotowski Ciéslak se volvió el modelo de actor santo, después que hizo *El príncipe constante*, aunque sólo queda la visión actoral que Grotowski y Brecht intentaron teorizar o conceptualizar o describir con palabras, estas estaban basadas sobre una experiencia muy particular, exactamente como todas las reflexiones sobre la biomecánica y sobre el grotesco estaban atadas a algunos actores muy particulares de Meyerhold, sobre todo a Igor Ilinski que fue extraordinario, lo que él era capaz de hacer, exactamente esa simultaneidad de efectos contrastantes más su organicidad, su presencia, sus acciones, sus situaciones, su expresión, su manera de actuar.

En ese aspecto cuando trabajaba, Brecht era extremadamente pragmático. Uno de sus asistentes llevaba un diario con la manera de trabajar de Brecht, y es una de las cosas más interesantes que uno puede leer. Muestra cómo Brecht todo el tiempo luchaba contra lo que era el resultado final. Cada vez que una escena comenzaba a funcionar, decía: no, hemos dedicado poco tiempo a esa escena, la paraba e iba a otra.

No trabajaba de manera lógica, después para muchos ha sido una

forma de trabajar, pero en los años cincuenta, para los actores era extremadamente difícil, sobre todo si habían sido educados en la tradición stanislavskiana de una continuidad psicológica, una causa-efecto. Era como si Brecht utilizase una lógica cuántica, de saltos, donde lo que era interesante en ese momento tenía que transformarse en una radiación dialéctica, de gestos sociales.

Y eso nos recuerda un poco el tipo de dramaturgia que utilizaban los actores antes del *big bang*, de la gran explosión en la tradición europea, con los disidentes se termina ese modelo antropológico del oficio, esa otra manera de pensar, hacer y financiar el teatro.

El hecho de que el Estado financie el teatro es bueno y al mismo tiempo se ha vuelto como una especie de parasitismo. Una manera de no arriesgar y de no utilizar a nivel actoral lo que debe absolutamente fascinar y atraer a los espectadores al teatro.

Hoy existen muchos tipos de espectáculos, hoy la misma realidad se ha vuelto espectáculo, es otra la situación. Cada uno de nosotros que comienza o que está en el camino tiene que olvidar todo lo que hicieron Brecht, Grotowski y Stanislavski. Ellos están en nosotros. Que los olviden, que los rechacen, que los escupan, no importa, ellos sobrevivirán.

Pero es verdad que todas las soluciones que ellos encontraron no tienen ningún sentido hoy. Yo creo que la lección de Brecht es ejemplar, te enseña que eres un exiliado, que tienes que vivir en un exilio, en ese exilio tienes una forma de coherencia, tienes que construir tu propia lógica, tus propios altares, valores, supersticiones, tienes que saber que eso no va a terminar, que va a continuar hasta tu muerte. Esa es la gran lección, no es una lección de ideología o metodología teatral, es una lección de vida, de coherencia, que lo hace sentir como un hermano o un tío, que siempre supo rechazar la tentación de venderse, de decir ahora no.

(Transcripción de Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño)

**Julia Varley**

## Personas más o menos de verdad

**IMAGINEMOS UNA SITUACIÓN** imposible: nos reunimos todos juntos, a pesar de nuestras diferentes edades.

¡Pero nosotros no podemos, los personajes de obras diferentes no pueden hacer eso!

¿Quién nos lo impide? ¿Nuestra actriz, Julia? ¿Nuestra compañía, el Odin Teatret? ¿El director? ¿Los espectadores? ¿Los históricos del teatro? ¡Vamos, tratemos!

Está bien, pero ¿dónde nos encontraremos? ¿En una fiesta?

No, a Julia no le gustan mucho las fiestas. ¿En el teatro?

No, hacemos eso todo el tiempo. ¿Para comer?

Pero ese no es nuestro estilo, en general no comemos comida de verdad, a pesar de que es buena, ¿no?

Bueno, DÉDALO, usted bebe vino cuando está de pie al lado de la gran mesa blanca en la escena anterior a ponerse los pantalones, la chaqueta dorada y la red sobre su rostro.

Y a ti JUANA DE ARCO, te he visto escupir sangre en la escena de la última cena junto a otros personajes; KIRSTEN sabe de comida desde que le arrojaron cerveza y pescado y MR. PEANUT siempre le roba helado a los niños.

¡Pero nosotros jamás hemos comido de verdad! Sería extraño sentarse a la mesa de un restaurante. ¿Por qué deberíamos hacerlo?

¿Y si vamos a cabalgar juntos?...

¡MR. PEANUT! Usted es el único que anduvo a caballo, vestido como una novia, ¡el resto de nosotros no sabe cabalgar!

Podríamos dar un paseo juntos en un colectivo, ir al mar y cantarle al sol que desaparece por entre las olas.

Ya fue hecho. Pensemos en algo más. Colectivos, camiones, aviones... estamos acostumbrados a ser puestos en cajas y valijas para viajar, mejor olvidamos todas esas experiencias. ¿Y si nos encontramos en una conferencia en la universidad?

¡Oh MR. PEANUT!, sabemos que usted ya lo ha hecho todo... pero en las conferencias no podemos decir todo lo que pasa por nuestras cabezas, ¡tendríamos que comportarnos bien! ¡Ser inteligentes y pedagógicos! Eso sería aburrido para la mayoría de nosotros. ¿En un parque?

¿Y si llueve? ¡La mayoría de nuestros trajes no resistirían mojarse! ¿En la peluquería?

FOTO: METER BYSTED



Mister Peanut, cuando era un personaje de *Anábasis*, Perú, 1978

ILSE PEACHUM, sabemos que a usted le gusta pasar su tiempo tratando de ponerse hermosa, pero ¿qué haría allí nuestro calvo Mr. PEANUT? Tendría que tomar prestado el cabello blanco de DOÑA MÚSICA, y esto a ella siempre la pone celosa. ¡Evitemos a los peluqueros! ¿En qué otras situaciones se encuentran personas de verdad? ¿En un museo?

¿Y mirar las mismas estatuas de Giacometti y Rodin una y otra vez? ¿O soñar con ser parte de un cuadro de Chagall? Sólo nos haría permanecer en silencio. ¿En un subterráneo?

New York, París, Tokio, Milán, Ciudad de México... aplastados por las multitudes como cuando estamos hacinados en nuestras cajas... ¡no! ¿En el dentista?

Mr. PEANUT fue al dentista para que le pusieran un nuevo diente frontal en el Hospital Militar de Córdoba, en Argentina. Él suele meterse en problemas con los soldados, pero ¿por qué envolver también al resto de nosotros en esa clase de aventuras? ¿En una iglesia?

Da mucho trabajo tener que susurrar todo el tiempo. Después de todo nosotros sólo creemos en la diosa que controla todos los detalles escondidos de nuestro trabajo, y sería lindo tener un descanso de ella, al menos por un momento.

Bien, ¡vamos a pasear!

¡No! ¡No! ¡No! Si hacemos eso, el director Eugenio comenzará a pedirnos variaciones e improvisaciones y fijar y recordar y repetir... ¡No! ¡No! ¡No! ¡Encontrémonos en un artículo para *The Open Page*! Entonces Julia estará realmente feliz. ¡Al fin dejará de preocuparse al menos por un trabajo que no tiene tiempo de terminar!

Mejor primero cada uno se presenta, como corresponde a un encuentro. Hagámoslo según el orden de nuestras edades.

LA-MUJER-DE-NEGRO: Nací en 1978 y viví en *El Millón*. Para los registros morí oficialmente en 1984. Hice una danza acrobática con EL-HOMBRE-DE-LA-CAMISA-ROSA. Dije algunos poemas y toqué el trombón. Mi vestido de encaje negro fue hecho a mano en

México (se lo presté a Mr. PEANUT en *Oda al progreso*. ¡Cómo Julia puede aún entrar en él es todo un misterio! ¡Estoy segura de que a duras penas puede respirar!) Yo era joven, creía en romances, en la buena voluntad y en la gente. Disfrutaba la *batucada* (percusión con ritmo de samba) y retenía mis lágrimas en la procesión del funeral. Mi personalidad se formó escuchando y bailando música de marcha. Trataba de no soltarme de las manos de EL-HOMBRE-CON-LA-CAMISA-ROSA, era mi héroe, mi maestro y mi guía. Pero frecuentemente peleaba con él.

ILSE PEACHUM: Mi nombre se inspiró en el de Ilse Koch, la esposa alemana de un comandante nazi, y en la Señora Peachum, uno de los personajes de la obra *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht. Las conocía pero no estaba realmente interesada en ellas. Nací en 1980 y morí oficialmente cuando mi casa, *Cenizas de Brecht*, bajó de escena en 1984. Pasaba mi tiempo peinando mis cabellos, maquillándome y sonriendo. ¡Es tan arduo el trabajo para ser amable y hermosa! También tocaba el trombón, pero no la misma música de circo que LA-MUJER-DE-NEGRO ejecutaba *El invierno* de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi! Usaba pantalones japoneses más anchos en los costados, largas botas con lazo y una camisa blanca. Julia tenía que recoger su pelo cada día de manera tal que el mío pudiera aparecer suave y lacio y ordenado. Detrás de mi sonrisa, escondía rabia y frustración. Llevaba –y me sujetaba a– una cartera. Deseaba generalmente poder escapar y esconderme, pero tenía que alentar a mi actriz, quien tenía dificultades, entonces me quedaba y continuaba mi intento por parecer una madonna.

JUANA DE ARCO: Nací en 1985 como una potrilla. Viví en *El evangelio según Oxhyrinus* y cuando todas las cortinas rojas de la obra fueron finalmente almacenadas en el altillo, sucumbí a mi destino de ser quemada para siempre en un fuego de cintas de colores. Esto fue en 1987. Disfrutaba el ser joven y rebelde. Estaba vestida de amarillo, y con cuero y plata de una

vieja brida. Julia estaba feliz de usar un jabón especial para cueros con el cual limpiaba mi vestido, le recordaba su niñez. Como los otros miembros de mi familia, usaba un sombrero de los *cangaçeiros* (proscrito de las regiones secas de Brasil). Tenía vendajes y espuelas en mis pies. Mi voz y movimientos se asociaban con una jarra de agua suspendida y Aliosha Karamazov de Dostoievski. Mis orígenes incluían a la histórica Juana de Arco y Morgana, el hada de la mesa redonda. Cuando podía, corría y saltaba con excitación.

KIRSTEN: Nací en algún lado entre las playas de Kerala en India y Yucatán en México, muy consecuente, ya que representaba a la antropóloga danesa contemporánea Kirsten Hastrup. Estuve activa desde 1988 a 1991, un lapso de tiempo bastante corto por cierto. Soy esa clase de personajes que no pueden estar fuera de su ámbito. No sería capaz de dejar mi obra como han hecho Mr. PEANUT y DOÑA MÚSICA. Existía porque en *Talbot* caminaba, bailaba, hablaba, cantaba, pisaba conchillas, rompía nidos, daba a luz plumas, llevaba flores, cubría mi cara con tomillo y tocaba música. Usaba una chaqueta y una pollera de algodón blanca, joyas azules y zapatos de tacón alto, y un colorido pañuelo alrededor de mi cuello. La voz era mi verdadera guía aventurera.

DOÑA MÚSICA: Escribí una novela acerca de mí misma, y me presento cada vez que mis mariposas son sacadas de la caja. No tengo ganas realmente de presentarme de nuevo. Todavía cuento la historia de cómo escapé de la obra *Kaosmos* (1993-1996) a todo aquel que quiera escucharla, pero para eso necesito mi sillón, mesa y jardín de flores blancas. Sólo quisiera recordar a quienes no me han encontrado nunca que uso un vestido largo negro, una túnica árabe bordada en plata, unas botas de tacón muy alto y que mi cabello es largo y de color blanco. Algunos piensan que soy vieja, pero no tengo edad. Disfruto mucho realmente haciendo caras de bebé.

DÉDALO: Continúo aún cavando el laberinto en el mar de piedritas de

*Mythos*, la última producción grupal del Odin Teatret. Vuelo con los movimientos de brazo de una danza de Mongolia y las plumas de gallo compradas en Utrecht, mientras voy llamando a Ícaro. Mi secreto, con la forma de un hilo de oro que se desenreda interminablemente, está guardado dentro de una copa que resuena. Nací oficialmente en 1988, pero mi voz de pájaro apareció antes, cuando Julia hizo un viaje a Australia y Bali.

Soy un artesano y me gusta ser concreto, entonces terminemos esta introducción y démonos algún trabajo para hacer. No presentaremos a todos nuestros colegas de menor importancia, ¡no podemos incluir a todos sólo para ser correctos! ¡La democracia toma demasiado tiempo!

MR. PEANUT: ¡Cómo diablos pueden olvidarme! ¡Vengo desde mucho antes que todos ustedes! Y los sobreviviré a todos, no importa qué es lo que hagan. Mi rostro de calavera no necesita cuidarse, puedo caminar con piernas largas o cortas, cambiar de hombre a mujer, volverme un bebé y llevar margaritas en mis ojos. He estado en tantos lugares que ni siquiera ustedes llegaron a soñarlo nunca. Vendí un *barong* (el dragón balinés) en un mercado de caballos y estuve a 200 metros bajo tierra. Formé parte al menos de seis espectáculos. ¿Quién de ustedes puede hacer esto? ¡Muestran algo de respeto! Actúo, bromeo, disturbo, bailo y río mucho, y ciertamente sé cómo asustar y ser serio cuando es necesario. Represento la única cosa a la cual la gente teme *de verdad*: la muerte.

Entonces, ¿entonces qué haremos ahora que ya nos hemos presentado? No somos buenos en discusiones y teorías, estamos hechos de acciones y conductas.

Podríamos tratar de tomar la tradición del Magdalena Project, podríamos pasarnos una pequeña piedra de uno a otro para hacer una ronda donde cada uno-a<sup>1</sup> diga qué quiere y tal vez expresar deseos para el futuro.

¡Eso suena lindo! DOÑA MÚSICA: ¿Quién da vida a una obra de teatro?

¿Un actor? ¡Un bailarín! ¿Alguien que se mueve bien? ¿Alguien que interpreta textos? ¿Alguien que se identifica con el personaje? ¿Alguien que usa el *verfremdung*, el efecto de «distanciamiento»? ¿Alguien que se deja llevar por las emociones? ¿Alguien que se apoya fríamente en la técnica? Hago estas preguntas en una demostración de trabajo, porque las personas *de verdad* que hacen teatro parecen estar interesadas en mis respuestas. ¡Yo nunca respondo! Prefiero concentrarme en el momento que viene justo después de haber puesto esta pregunta a los espectadores, cuando la actriz relaja su cara y el cuerpo de la tensión proveniente de mi forma de moverme y se vuelve tan normal como puede, quedándose simplemente de pie y caminando tranquila. ¿Pero ella es realmente normal? Disfruto el escuchar la cualidad y ritmo de la música de la guitarra que comienza en ese momento permitiéndome disolverme lentamente y desaparecer dentro de ese suave sonido.

LA-MUJER-DE-NEGRO: Julia se concentraba sólo en mantenerse de pie mientras yo danzaba y era arrojada de un lado a otro por EL-HOMBRE-DE-LA-CAMISA-ROSA. Mis ojos asustados vienen de su verdadero terror inicial. Luego mantuve esa expresión porque el director la necesitaba. Fue hace mucho tiempo, nunca pensé acerca de qué era lo que el espectador veía o comprendía de lo que yo hacía. Ciertamente no me preocupaba de la técnica teatral o de las diferencias entre personas *de verdad* y nosotros personajes. Yo sólo tenía que ser.

DOÑA MÚSICA: Lamento desobedecer las reglas de la ronda ya, pero ídebo agregar algo a lo que he dicho antes! Hice toda una obra en donde el tema era el diálogo entre Julia, la actriz y yo misma. En esa obra digo que el personaje es una tendencia a existir, algo que yace a mitad de camino entre la idea de un hecho y el hecho en sí mismo, una extraña especie de entidad física justo en el medio entre posibilidad y realidad. Esto para mí parece contener algún tipo de verdad. ¿Saben

de dónde proviene este texto? ¡De la física subatómica! ¡Pero no me pidan que les explique física!

DÉDALO: Una vez un espectador le preguntó a Julia por qué mi voz era aguda como la de una mujer si interpreto a un hombre. ¿No es ridículo? ¿Pensar en términos de exclusión? ¡Como si nosotros los personajes pudiéramos ser sólo femeninos o masculinos! Uso pantalones porque represento a un hombre *de verdad* que vivía en la antigua Grecia, pero cuento la historia de todas las madres y padres que han perdido un hijo y que de alguna forma son responsables de esta muerte. Aprendí el lenguaje de los pájaros para que de esta manera ellos pudieran enseñarme los secretos del cielo. Mi voz les pertenece, porque me gusta volar con las alas que construí. Me gusta también construir laberintos de donde personas *de verdad* no pueden escapar. Es sobre todo su forma de pensar la que queda atrapada en las diferentes direcciones que ellos eligen para seguir, mientras nosotros personajes podemos seguir direcciones opuestas y aún tener sentido.

KIRSTEN: Oí que en todos esos lugares donde se estudia a las personas *de verdad* en libros, y se transforma la realidad en historia y teoría, dicen que los actores pueden identificarse con el personaje teatral estando comprometidos emocionalmente o mantener una distancia crítica a través del análisis del personaje. Me pregunto por qué no pueden escribir que nosotros los personajes somos tan complejos como las personas *de verdad*. Recuerdo en *Talabot*, cuando hablaba del divorcio de la verdadera Kirsten Hastrup, y rompía el nido en dos. Tantos emociones y pensamientos pasaban por mí simultáneamente, debido a todo lo que venía desde la actriz, desde Julia, desde el espacio, desde los espectadores... todo eso me pertenece. La actriz se concentraba en su oficio; hacía un esfuerzo extra para romper el pegamento, se ahogaba en el tomillo que cubría su cara, se concentraba en el ritmo quebrado del texto y en sostener su equilibrio sobre la plataforma. Los espectadores me

veían contar una historia y mirar al mismo tiempo a mi padre parado en la plataforma opuesta. Julia recordaba a nivel personal cómo lloraba sentada en una silla, pensando que tal vez sería mejor una vida sola e independiente. Escuchaba los sonidos hechos por los otros personajes y oh... tantas cosas que no puedo recordar, muchas de las cuales cambiaban en cada espectáculo.

Nosotros, los personajes, somos capaces de sentir diferentes cosas al mismo tiempo, analizar y comportarnos distinto de cómo sentimos, construir nuestro comportamiento externo partiendo desde lo que se espera de nosotros y pensar en las listas de compras o en nuestra próxima cita, tal cual lo pueden hacer las personas *de verdad*. Podemos estar totalmente comprometidos con lo que estamos haciendo y al mismo tiempo tener una visión crítica acerca de las consecuencias de nuestras acciones. Exactamente como las personas *de verdad*, podemos estar locamente enamorados y al mismo tiempo preguntarnos si es realmente una buena idea dejarse enredar.

JUANA DE ARCO: Amo correr libremente y hablar con las estrellas.

ILSE PEACHUM: Generalmente se piensa que yo soy vanidosa y hermosamente cruel. Acomodaba mis cabellos con tijeras de hierro para hacer bucles calentadas en el fuego de la cocina e interrumpiría el grito de Catalina con una sonrisa firme y gentil. Pero mi historia, mientras seguía los eventos de la vida de Bertolt Brecht, presentaba los inimaginables hechos de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto. Aquí está el verdadero sentido de la ficción. Gracias a las acciones se mezcla la verdadera experiencia de lo que está sucediendo en escena con lo que se está contando. Es una ocasión para reflexionar. Si nuestra conducta funciona como debiera, nuestros espectadores ven más allá de nosotros mismos dentro de sus propias mentes y emociones. La ficción puede parecer más verdadera que la realidad misma. ¿Vieron alguna vez una puesta de sol especial y pensaron en cómo se parece a una

pintura? ¿Creyeron alguna vez por completo en un cuento? Los espectadores nos ven como personas que caminan, se sientan, hablan y al mismo tiempo como representación de una persona que camina, se sienta, habla. Allí reside nuestra magia.

MR. PEANUT: ¿Es que nosotros, los personajes, no somos *de verdad*? ¿Somos sólo ficciones como dicen algunas personas? ¡Claro que somos de verdad! Nuestra realidad es tan verdadera como de ficción. Vivimos en los cuerpos de los actores y en las mentes de los espectadores. Allí podemos vivir para siempre, exactamente como las personas *de verdad* pero podemos también vivir en los cuerpos de otros actores y desarrollarnos y transformarnos infinitamente. ¡No creo que las personas *de verdad* puedan hacer esto! ¡Las personas *de verdad* mueren! La entidad que yo represento se los lleva. Yo no haría eso...

Ahora que ya hemos sido serios y hemos finalizado la ronda con disciplina, expresemos un deseo para el futuro en un máximo de diez palabras y cantemos una canción juntos.

¿Cuál es el sentido de cantar? ¡Nadie puede oírnos desde las páginas de un artículo!

Pero ese es el sentido. Cantamos para nosotros mismos, porque nos gusta. Luego de todo nuestro trabajo tenemos el derecho de hacer lo que nos gusta. Es importante que nos divertamos.

LA-MUJER-DE-NEGRO: Aquí está mi deseo - ser olvidada.

KIRSTEN: Vivir nuevas aventuras con la voz de Julia.

JUANA DE ARCO: Mantener las mismas ilusiones de cuando era joven.

DÉDALO: Construir de nuevo mi laberinto en Creta.

ILSE PEACHUM: Hacer todo lo que pueda para evitar volverme indiferente a las consecuencias de la guerra.

MR. PEANUT: ¡Bailar y bailar y bailar!

DOÑA MÚSICA: ¡Ayudar a Julia a organizar el próximo Festival Transit!

¡Oh! ¡Miren! Puedo ver un nuevo personaje que aparece en el horizonte, que llamará la atención de Julia durante algún tiempo. Ella-él se insinúa por entre el humo sutil de un fósforo que se extingue. Parece haber sufrido, y ahora se está volviendo ligeramente loca. Pero no podemos llegar a conocerla en este artículo. Un personaje viene a la vida sólo cuando ella-él logra volar fuera de las páginas escritas.

Traducción del inglés: Ana Woolf

Notas \_\_\_\_\_

I En inglés uno/a significa uno o una. Con uno-a quiero indicar que es tanto uno como una, sin ser neutral. Uno-a es tanto femenino como masculino, aunque mayormente femenino porque pienso que las mujeres el día de hoy tienen que tener más importancia.

FOTO: JAN RUSZ



Doña Música en *Kaosmos*

**Miguel Rubio Zapata**

## sobre islas y bosques

Notas del viaje al Odin 1994-1995\*



FOTO: ARCHIVOS TABLAS

Santiago, Yuyachkani

### **HACE DIECISIETE AÑOS QUE**

conozco al Odin Teatret. ¿Esto qué significa para mí? Pensaba mientras iba al encuentro de Santiago García en el aeropuerto de Bogotá. Juntos iríamos a un viaje relámpago hasta Holstebro, a celebrar el cumpleaños número treinta del Odin Teatret.

Santiago había dicho unas horas antes, en Manizales, «me voy a comer unos tallarines que va a preparar el muchacho Barba y regreso». Esta broma era motivada porque sólo estaríamos un fin de semana en Dinamarca. Viajamos veinticuatro horas para llegar a las 6:00 en punto de la tarde y entrar de frente a la Sala Negra, una de las cinco salas que tiene el Odin en su Casa de Holstebro. Llegamos puntuales, tanto que Eugenio no tuvo que esperarnos para decir las palabras de bienvenida a su evento «Tradición y fundadores de tradición».

El largo viaje me había permitido tener presentes todos los momentos que en estos diecisiete años nos hemos encontrado con el Odin o con Eugenio o con alguien vinculado con ellos y también ahora nosotros. La primera vez fue en Ayacucho 78, el célebre «Encuentro de Teatro de Grupos» que organizó Cuatrotablas. En aquella ocasión mi única respuesta a lo que aquella presencia significaba para mí fue el rechazo a la casi denuncia de su efecto perturbador en el ámbito peruano y latinoamericano en un momento de auge y de descu-

\* Publicado en *Máscara*, Escenología A.C., México, octubre 1994-1995 y en Miguel Rubio Zapata: *Notas sobre Teatro*, Grupo Cultural Yuyachkani y University of Minnesota, 2001.

brimiento de posibilidades propias para nuestro teatro, de estar luchando por una dramaturgia nacional y latinoamericana acorde con una decidida propuesta política de izquierda.

El tiempo pasa, como diría Pablo Milanés y algo nos enseña la vida, felizmente, también hemos cambiado, tanto algunos que recuerdo haber oído a Eugenio Barba decirme alguna vez «... porque nosotros como viejos marxistas...» (sic).

Efectivamente, cuando llega el Odin a Latinoamérica, entran por Venezuela en el 76, la iniciativa teatral estaba del lado de un teatro comprometido con el momento histórico que le tocaba vivir, el llamado teatro latinoamericano tenía muy clara su apuesta. Los grupos de teatro, elevados a la categoría del nuevo modo de producción teatral por el maestro Enrique Buenaventura, éramos las células en las que ensayábamos las maneras de desarrollarnos entre nosotros tal como imaginábamos sería el futuro del hombre, la democracia plena y la vida colectiva como fundamento.

Bertolt Brecht, la revolución cubana, Augusto Boal, Atahualpa del Cioppo, el teatro independiente de Argentina y Uruguay, el Living con Julian Beck y Judith Malina, María Escudero, Santiago García, Enrique Buenaventura, Peter Schumann y sus muñecos gigantes denunciando la guerra de Vietnam en New York, el Festival de teatro de Manizales, la revista *Conjunto*, la creación colectiva, las máscaras, las danzas, el teatro callejero, etc. Todos estos nombres aparecían en mí de manera desordenada y arbitraria para recordar lo que ha configurado una identidad o un camino común o coincidente con la historia reciente de nuestro teatro latinoamericano que tuvo, a decir de Magali Muguercia, el paradigma sociológico como eje, y por esto entiendo una manera de explicar el mundo complementada con una actitud orientada a transformarlo, de esto se trataba.

En todo este tiempo el teatro latinoamericano tuvo de manera preponderante una actitud en torno

a sí mismo, era el momento de reivindicar posibilidades de un genuino teatro con mucha curiosidad por saber y explorar qué había en América Latina pre-hispánica, qué transformaciones se sucedieron.

Los españoles trajeron un tipo de teatro y antes ¿qué habría? La presencia del Odin era como la de nuevos españoles. ¿Qué son? me preguntaba; ¿anunciadores de una nueva religión? Su actitud mística me incomodaba, los recuerdo en Ayacucho en 1978 trabajando todo el día y sonriendo poco, el número de clown que presentaban era bastante negado con el humor. Una mañana, mientras paseaban con sus zancos inmensos por el mercado, un niño gritó: «Mamá han venido unos gringazos». Era Tage Larsen que hacía piruetas con Roberta Carreri, la sorpresa de ese niño era la sorpresa de todos. Saber quiénes eran y qué pretendían, realmente era un enigma. Una mañana en el desayuno me acerqué a Tage que estaba vestido de negro, con sombrero y corbata roja, obviamente desayunaba en situación de representación, me acerqué y le pregunté: «y tú ¿qué personaje representas?» Y él sin inmutarse, con cara de vaquero de película del lejano oeste me respondió: «Soy yo mismo.» Esto me acabó de desconcertar y pensé que además de predicadores estaban definitivamente locos. Con el tiempo quizás pude haber entendido que Tage estaba trabajando sobre la frontera de su presencia extracotidiana, o quizás la presencia que no representa.

En Ayacucho nos defendimos con todo. Ya había sido difícil para nosotros decidir ir a ese encuentro «pequeño burgués» en momentos que se hacía un Paro Nacional de cuarenta y ocho horas contra la dictadura militar, algunos compañeros opinaban que no debíamos ir, «que nos quedásemos en Lima apoyando el Paro con acciones callejeras». Ir fue finalmente decidir por el teatro. En Ayacucho comenzó un nuevo momento para Yuyachkani y creo también para muchos de los que estuvimos allí, pero ya habíamos

llegado con bastante culpa como para quedarnos callados, había que sentar posición, recuerdo haber sentido varias veces codazos sobre mí diciéndome: «¿No vas a decir nada?» Mientras Eugenio Barba daba su primera conferencia y con todo desparpajo decía que con el teatro no se hace la revolución, ¡qué descaró! —pensaba— y al mismo tiempo tenía argumentos para discutir con mis camaradas regresando a Lima. En Ayacucho no nos quedamos callados, no teníamos un trabajo teatral que presentar, pero cantamos canciones revolucionarias, quién iba a pensar que años más tardes las cantaríamos en Holstebro durante el almuerzo de bienvenida del Odin a Yuyachkani, además desde entonces no deja Eugenio de pedirlas cada vez que nos vemos.

El «Encuentro de Ayacucho» a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza, la central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo, ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de la comunicación que van más allá de las palabras, lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que —ahora hay que reconocerlo— caímos muchos de los que llevábamos al pueblo las «ideas correctas». Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos.

El *Libro de las danzas* era uno de los espectáculos con los que el Odin recorría los barrios periféricos de la ciudad. Trabajo fascinante construido en base a fragmentos del entrenamiento de sus actores; zancos, instrumentos musicales y

banderas que flameaban, iban anunciando las visitas de estos extranjeros que danzaban. Ellos no participaban directamente en el «Encuentro», eran el apoyo periférico, la campana que constantemente anunciaba por todas partes que algo estaba pasando en Huamanga. Algunas veces nos escapábamos para ser testigos de sus encuentros con la gente, muchos de los de allí presentes nos movíamos entre el rechazo ideológico a un grupo que convocaba al pueblo para no decirle «nada» y la fascinación por la relación que establecían con los espectadores. A nosotros, que postulábamos un teatro urgente, nos parecía un desperdicio ver los círculos que armaban estos gringos para hacer derroche de energía; estábamos construyendo un sistema teatral a partir de reconocernos como parte de una cultura popular, el conocimiento de las tradiciones nos había llevado a intentar asimilarlas al teatro, nos tomábamos gran parte del tiempo estudiándolas y conociéndolas, investigábamos a nuestro público para llegar mejor a él y venían los del Odin a decir que más bien ellos se mostraban para que los espectadores los investigasen desde su opción de cultura de grupo.

Aquí aparecen a mi entender los problemas de fondo con ellos, porque el concepto de cultura de grupo, les permitía tomarse el cuestionable derecho de usar signos de culturas tradicionales mezclados arbitrariamente bajo el principio de su cultura de grupo, esto nos hacía solidarios con todas las culturas de las que el Odin se había servido y nos provocaba un rechazo tal que no nos permitía ver otros valores y sentirlos más bien como los conquistadores de nuevo tipo que se paseaban por el mundo con los trofeos de sus visitas (vestuarios, máscaras, objetos) y la arrogancia de pensar que su cuerpo podría con entrenamiento, asimilar signos de otras culturas. ¿De dónde son estos? Me preguntaba, para devolverles con su propia moneda, el problema venía cuando nos enteramos que eran extranjeros en



todas partes—incluyendo Holstebro, su sede de trabajo—y que para comunicarse entre ellos mismos tenían que ponerse de acuerdo en el idioma que usarían para cada ensayo, eso se decía.

Pienso que la obsesión por nuestra identidad nacional y latinoamericana, esa permanente necesidad de afirmar una identidad colectiva, y claro tenemos

FOTO: TONY D'URSO



*Libro de las danzas, Odin Teatret, Perú, 1978*

razones históricas para ello en nuestros frustrados proyectos nacionales, nos hacía aun más sensibles al experimento híbrido formal que teníamos frente a nosotros.

«Tercer teatro», el concepto que dos años antes de Ayacucho, en el «Encuentro de teatro de grupos de Belgrado», Eugenio Barba había acuñado para significar ese vasto movimiento de teatros marginales y aislados, que no eran ni teatro oficial, ni teatro de vanguardia, las ya famosas «islas flotantes» con las cuales el Odin se identificaba por opción, habiendo conocido en sus orígenes el rechazo de las escuelas oficiales de teatro. Para nosotros este era un título más, que pretendía colocar en un solo saco muchas propuestas que tenían el absoluto derecho a ser diferentes, además, la etiqueta era un riesgo de

FOTO: TONY D'URSO



*Iben Nagel Rasmussen con los Indios Yanomami, Venezuela, 1976*

encasillamiento formal. Por cierto, que el término tenía la marginalidad como fundamento ideológico. Por otra parte la idea de estar en una tercera posición nos parecía incorrecta, las tercera posiciones no tenían prestigio, nos parecían históricamente conciliadoras y con falta de radicalidad, por tanto, no se oponían abiertamente al poder ni al orden establecido, no queríamos ser parte de una condición marginal pasiva, sin embargo reconozco que el término, incluso el concepto, ayudó a encontrar similitudes a muchos grupos en diferentes partes del globo, más allá de cómo Eugenio Barba intentó denominarlos en un momento.

La llegada del Odin por estas tierras había producido definitivamente un sismo teatral en Latinoamérica y fue Ayacucho, a mi entender, donde se sentaron bases de influencia, pienso que su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica, este es un punto clave porque ese vacío permitió al Odin dar una alternativa teatral, fundamentalmente para el actor; las técnicas son las maneras como respondemos a nuestras necesidades, los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos. Veníamos resolviendo en la mayoría de los casos empíricamente estas necesidades; cuando nos confrontamos con el Odin, nos encontramos con todo un sistema para el teatro que se nutría de las fuentes más importantes de la tradición teatral de Occidente y de Asia, esto no fue entendido en toda su dimensión por quienes fascinados por lo que veían, hicieron una mala digestión, lo apostaron todo acriticamente tomando básicamente formas y no descubriendo que debajo de ellas había principios que es donde se conectan y se realizan las obras de arte. Proliferan entonces «ovinitos»; los «seguidores» parecían

cortados por el mismo sastre, los espectáculos aparecían inorgánicamente semejantes.

No dejo de sorprenderme al estar viajando con Santiago García rumbo a Holstebro, Santiago, junto con otros maestros: Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Vicente Revuelta, entre otros, trajeron el pensamiento y la obra de Bertolt Brecht a Latinoamérica. Digamos que García pertenece a otra tradición teatral, a otro grupo de familias que tuvo en el pensamiento de Brecht su base teórica y camino estratégico. Su mérito a mi entender, no ha sido tanto mostrar las obras de Brecht, como sí, el crear un teatro sólidamente colombiano y latinoamericano, tomando postulados básicos del poeta y dramaturgo alemán, por eso, entre otras razones, Santiago es un maestro, un hacedor de caminos, nos ha enseñado a muchos a aprender a tomar de la tradición universal del teatro y del pensamiento teatral contemporáneo todo lo que pueda ser útil para crear o inventar un teatro nuestro; un hombre siempre dispuesto a aprender.

Para sorpresa de no pocos, los libros de Eugenio Barba fueron minuciosamente estudiados en el taller permanente que dirige Santiago García en la Corporación Colombiana de Teatro. Como resultado de esta experiencia, el actor colombiano César Badillo, integrante del grupo de teatro La Candelaria, ha publicado recientemente su libro *El actor y sus otros, viajes gésticos hacia un rostro*. En este trabajo se puede notar el gran efecto movilizador que ha significado confrontarse con el pensamiento teatral de Eugenio Barba, Badillo se vale de la ficción, de sus sueños, de sus notas de actor, etc., para revisar su experiencia como hombre de teatro, se replantea, cuestiona y también reafirma, aspectos fundamentales de su trabajo, lo cual es sumamente meritorio porque viene de un actor formado en las canteras del teatro de grupo, de la creación colectiva, la dramaturgia nacional y latinoamericana, el teatro de Bertolt Brecht, etc., y es desde esta experiencia que se propone

dialogar con los conceptos sustentados por Barba en *El arte secreto del actor* y en otros textos.

Señalo esta actitud porque con el Odin y con el trabajo de Eugenio Barba, generalmente he encontrado opiniones polares, o la adhesión total o el rechazo categórico. Con frecuencia he oído opiniones de rechazo a partir de generalidades o de lugares comunes, incluso sin conocer los textos de Barba, ni haber visto los trabajos del Odin, ha habido en toda esta historia mucho de subjetividad y de prejuicio que afortunadamente el tiempo y la distancia se han encargado de relativizar.

Precisamente, una vez en Colombia, alguien me preguntó si había visto el espectáculo del Odin *Cenizas de Brecht*, yo respondí que no, y esta persona me dijo: «Yo tampoco, pero es un insulto a la obra y memoria de Brecht.» Nunca vi este espectáculo, tenía mucha curiosidad, además, porque he visto en fotos que Iben Nagel Rasmussen, actriz del Odin, usa un sombrero cusqueño y unas tijeras de danzante de Ayacucho. Otra vez, en Italia, alguien me dijo que este espectáculo tenía una posición favorable a los terroristas de las Brigadas Rojas, debe ser, pensé, la obsesión barbiana por la polisemia, la paradoja y la imagen de poliedro a la que siempre alude.

Siempre movilizadora, siempre polémica, siempre polar, siempre fascinante, siempre desconcertante, así pienso la presencia del Odin y de Eugenio Barba en Latinoamérica. Repensarlos ahora en este largo viaje, es recordar la historia compartida con estos compañeros, volver a pensar en lo que me acerca y lo que me separa como un péndulo que se va moviendo en el tiempo, si algo me queda claro es que la presencia del Odin entre nosotros, si para algo estratégico ha servido, más allá de las técnicas aprendidas, es curiosamente para saber mejor quiénes somos, para encontrarnos con nosotros mismos de otra manera.

Alguna gente de manera mecánica y simplista asocia Yuyachkani con el Odin, en eventos internacionales y entrevistas o comentarios sobre los

espectáculos nuestros no faltan las asociaciones ligeras. Al principio me eran muy incómodas, muchas veces me encontré «defendiendo» al Odin, básicamente porque lo que se decía sólo reflejaba ignorancia sobre el tema. Obviamente se puede discrepar con Barba, se puede no estar de acuerdo con su opción estética, pero lo que difícilmente se puede negar, es que se está frente a un renovador del teatro contemporáneo, a un maestro, con una gran vocación pedagógica que ha producido teórica y prácticamente una sistematización de su trabajo y sobre todo, una respetable postura ética frente al teatro, valiosa además por darse en una época en la que abunda el artificio, el pragmatismo y la ley del menor esfuerzo. Barba y el Odin trabajan con la materia prima del teatro, con su reserva fundamental: el actor y su presencia, confirmándonos con su práctica que podemos prescindir de cualquier truco menos de la vida que produce esa orquestación de energías diversas en el momento de la representación que genera la presencia de los actores en escena.

El tiempo no ha pasado en vano, en estos últimos años se han roto hielos y han disminuido prejuicios; no sólo hemos cambiado nosotros, sino también nuestros amigos tienen ahora una actitud diferente, algo les ha enseñado este continente, también ellos se han replanteado posiciones y reconocen abiertamente que la influencia es mutua. En un principio era muy claro que de lo que se trataba era de oír al maestro y Barba parecía poco interesado en tomar Latinoamérica como fuente de investigación, al igual que lo hace con Bali, Japón, India, etc. Recuerdo que una vez durante la ISTA de Bolonia, Raquel Carrió, crítica e investigadora cubana, estaba muy entusiasmada para que los latinoamericanos desorejados que estábamos allí ensayáramos una rumba, para que Eugenio la pueda incorporar en el espectáculo final *Teatrum Mundi*, que suele montar al final de las sesiones de la ISTA, eso no pasó del sano e increíble entusiasmo

de Raquel, la que al final del último intento me dijo: «El día que este hombre descubra la cultura afrolatinocaribeña, su vida va a cambiar y no va a tener que irse tan lejos para seguir investigando, acuérdate de lo que te digo chico.» Y es que en el fondo, eso es lo que a alguna gente nos parece, debe ser el paso siguiente de la relación de este maestro con Latinoamérica.

Nitis Jacon, directora del Festival Internacional de Londrina, ha logrado que por primera vez se haga una sesión de la ISTA en Latinoamérica: se hizo en Londrina, Brasil, en agosto de 1994, incorporándose por primera vez al equipo pedagógico Augusto Omolú, maestro de candomblé, que tiene un trabajo de danza a partir del universo mágico religioso de origen africano, que se expresa en Brasil a través de los Orixas, también con Augusto Omolú, Eugenio Barba ha montado una versión de *Otelo*.

Este trabajo sobre nuestras propias tradiciones, que de alguna manera se viene haciendo entre nosotros, podría potenciarse mucho más si tuviéramos la posibilidad de confrontarlo con el equipo pedagógico de la ISTA. Como experiencia práctica puedo citar el trabajo que intentamos hacer en Yuyachkani, donde nuestros actores, luego de trabajar durante años a partir de danzas orientales de alto nivel de codificación, como Tai Chi, les ha permitido recibir de nuestros maestros de la cultura popular, danzas tradicionales que incorporamos a nuestro entrenamiento, buscando equivalencias con principios de la antropología teatral, lo pienso como un verdadero desafío para posibilitar un diálogo intercultural a partir del reconocimiento de técnicas propias.

Este es un continente en el que se hace teatro hace miles de años, las sucesivas agresiones colonialistas, se han encargado de reprimir manifestaciones ancestrales de teatralidad y danzas marciales, hay sin embargo signos de sobrevivencia debido a la resistencia cultural, que se expresan de manera sincrética en nuestras culturas. Esto a veces no es muy entendido y se pretende cancelar con el epíteto fácil de

Mister Peanut en el Palacio de la Moneda, Odin Teatret, Santiago de Chile, 1988



FOTOS: TONY D'URSO

«folklore», término inventado fuera de este continente, para nombrar las costumbres «extrañas» de los hombres de estas tierras.

Las bases para un nuevo tipo de relación en la que no sólo seamos espectadores están dadas, es mucho todavía lo que podemos descubrir juntos, si entendemos, como dice Barba, que la historia del teatro no es sólo la reserva de lo antiguo, sino, sobre todo la reserva de lo nuevo.

Eugenio Barba ha vuelto a insistir muchos años después en su controvertido concepto «Tercer teatro», que en un inicio nos pareció un intento de asociación internacional y un riesgo de homogeneización estética, él mismo seguramente, tomando en cuenta las adhesiones y distancias al concepto, se ha encargado de hacer precisiones pertinentes que lo que hacen es revelar una amplitud del criterio que se reconoce.

En su artículo «Tercer teatro: la herencia de nosotros a nosotros mismos», Barba dice: «El Tercer teatro... no es un estilo teatral, ni una alianza entre grupos, tampoco es un movimiento o una corporación internacional, ni una escuela, ni una estética o una técnica», más adelante señala que «la dificultad de comprender la naturaleza del Tercer teatro, radica en su intento de encontrar una definición unitaria que fije el sentido de una realidad teatral distinta. Pero el Tercer teatro se define, precisamente, por la ausencia de un sentido común. Es el conjunto de todos aquellos teatros que son, cada uno para sí mismo, constructores de sentido y cada uno de los cuales, por lo tanto, define en forma autónoma el propio sentido personal de la acción de hacer teatro –aquello que Jouvet llamaba «la herencia de nosotros a nosotros mismos».

Este fue el espíritu del reencuentro Ayacucho 88, organizado nuevamente por la terquedad de Mario Delgado y Cuatrotablas, había razones para celebrar. Un año anterior en el bello paisaje de Urubamba, en Qosqo, se realizó la reunión preparatoria que superó toda expectativa y confirmó la necesidad del «Encuentro» el próximo

año, en las palabras finales que dijera Eugenio Barba en Urubamba remarcó vínculos profesionales desde quien denomina su abuelo tótem, Stanislavski, sus otros abuelos: Meyerhold, Vajtangov, Copeau, Einstein y su hermano mayor Grotowski, también en el mismo «Encuentro» Barba señaló, no sin asombro: «En esta semana, mirando las demostraciones de trabajo de entrenamiento de los grupos peruanos, me di cuenta que estoy frente a un fenómeno único, hoy, en este planeta, no hay ningún país donde el aprendizaje tenga puntos de partida tan coherentes con principios de antropología teatral que llevan a una codificación personal. Es extraordinario.»

Esas dos reflexiones me quedaron dando vuelta desde entonces, por un lado, esas ciertas relaciones de parentesco más allá de los años sesenta. «Fueron mujeres –dijo Eugenio en aquella conferencia– las que crearon el teatro de grupo a comienzos de siglo en Inglaterra, mujeres que luchaban por el derecho a votar, quizás, pienso que sea el hilo genético que las hace tan fuertes en todos los teatros de grupo que he conocido.»

Cuánto ha cambiado la calidad de nuestros encuentros, tanto en el Perú como en algunos países de Latinoamérica; si bien los festivales no han permitido un nivel de confrontación de resultados y jugado un papel fundamental, estos han devenido mayormente en escaparates de exhibición donde hay poco espacio para el intercambio, para el trabajo. En otras oportunidades ha habido reuniones para analizar la situación de nuestros teatros, hemos hecho diagnósticos necesarios y suscrito manifiestos de solidaridad, etc., esto también ha sido muy importante en reconocernos, en saber mejor quiénes somos; pero este ha sido casi siempre un reconocimiento de tipo intelectual. Los encuentros de teatro de grupo a los que asistí a partir de Ayacucho 78, fueron reuniones de trabajo práctico que comenzaron siempre desde muy temprano en la mañana hasta tarde en la noche, siendo allí que la palabra

intercambio por primera vez ha tenido sentido para mí, porque he podido ver cómo trabajan mis colegas, cómo es posible una sistematización de la experiencia, cómo los actores pueden desde su autonomía hablar de su trabajo luchando contra la retórica; ahora es más común entre nosotros hablar de talleres, de entrenamiento, demostraciones de trabajo, intercambio, etc., y no son palabras que tienen para nosotros un profundo contenido en nuestra dinámica de autoformación, en dotarnos de una pedagogía alternativa.

El reencuentro del 88 no se pudo realizar en la ciudad de Ayacucho, era imposible, hacía justamente ocho años que Sendero Luminoso había declarado la guerra al Estado peruano, iniciando sus acciones y teniendo como centro de operaciones el departamento de Ayacucho. El esperado reencuentro se realizó en el Centro vacacional Huampaní, a cincuenta kilómetros de Lima. Pocos días antes del inicio el Odin había planificado, casi secretamente, una visita relámpago a la ciudad de Ayacucho, cuando me enteré de ese detalle no dudé en ir. Quería ser testigo de esa visita; viajamos juntos en el único vuelo que había ese día, el avión dio varias vueltas en el aeropuerto de Ayacucho y finalmente no pudo aterrizar debido al mal tiempo; regresamos a Lima; imposible postergar el viaje para el otro día, sólo disponía el grupo de dos días y dos noches, luego seguiría una apretada programación. Eugenio, con la opinión en contra de su encargado de finanzas, decidió alquilar dos avionetas que intentarían sortear el mal tiempo y me invitaron a acompañarlos. Aterrizamos en horas de la tarde en el aeropuerto de Ayacucho, cuando ya nadie nos esperaba, sólo dos hileras de soldados del ejército y aviación que nos interrogaban incrédulos sobre las razones de la visita, las avionetas regresaron a Lima mientras una tensa calma se apoderaba del vacío aeropuerto; hasta que finalmente el comandante dijo: «Bueno, si ustedes son artistas como dicen, ¿por qué no hacen un numerito para la tropa?»

Eugenio respondió: «De acuerdo, sólo hay un pequeño detalle, mi comandante, nosotros cuando hacemos una presentación, pedimos también una respuesta artística, un trueque.» En menos de quince minutos estuvieron listos los actores, esto es algo que siempre lo recuerdo como si hubiera sido en un minuto. Esta vez los zancos no aparecían en el mercado, sino que convertían la pista de aterrizaje en un gran escenario, las miradas de los soldados dejaban su dureza, mientras sacaban de sus mochilas pequeñas cámaras fotográficas; me parecía increíble lo que estaba viendo y más increíble todavía, oír de sus voces canciones populares con la timidez de una velada escolar.

Cuando terminó el inesperado trueque, el Odin salió en pasacalle rumbo a la ciudad, encabezado por Mr. Peanut que con impecable frac y pequeña calavera ocultaba con sobriedad el cansancio que seguro le provocaba no sólo la larga marcha a la ciudad, sino el andar sobre los más de tres mil metros de altura de los Andes ayacuchanos. Por cierto que Mr. Peanut no sabía que le esperaba algo peor, cuando luego de su gira por Perú, al llegar a Chile, se le ocurrió visitar el Palacio de la Moneda, al general Pinochet le pareció insoportable que la muerte en persona lo visite y no dudó en mandar sus carabineros a golpearlo con inusitada furia. Lograron derribar a Mr. Peanut y se llevaron la gran sorpresa al ver salir debajo de las ropas de Mr. Peanut a la actriz Julia Varley, los carabineros siguen todavía sin entender dónde se fue el cuerpo de Mr. Peanut.

Más de treinta grupos, la mayoría de Latinoamérica, y cerca de doscientos cincuenta teatristas venidos de diferentes partes del mundo, nos reunimos los últimos días de noviembre del 88 para participar en el «Octavo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo.» El Perú vivía realmente momentos dramáticos, debido a la violencia generalizada, que por ese entonces ya estaba instalada en la capital, incluso horas antes de iniciarse el evento, no sabíamos si se realizaría, al contexto de apagones de

fluido eléctrico debido a los atentados, se añadía el agua contaminada y una huelga de los trabajadores del Centro recreacional de Huampaní, donde se realizaría el «Encuentro»; esto, sumado a la indiferencia del Estado que no brindó ningún tipo de apoyo para su realización, dejaba perplejos a los visitantes, extranjeros; sin embargo para los teatreros peruanos entrenados en sortear este tipo de dificultades, era un escollo más en el camino.

Pienso que esta situación dio un marco propicio para que además del trabajo técnico propiamente dicho, pudiéramos discutir sobre lo que significa hacer teatro en esta realidad. Esto ayudó a poner sobre la mesa, cómo nuestras técnicas son el resultado de enfrentar una necesidad, a diferencia del primer encuentro de Ayacucho en este no se polarizó el tema de lo político, sino más bien, se incorporó de manera orgánica. A mi entender uno de los aspectos más significativos fue, por un lado, el tema de la técnica del actor bajo la denominación «taxidermia del espectáculo» espacio en que los críticos allí presentes, comentaban los trabajos de los grupos, además de las demostraciones de trabajo que dirigía Eugenio Barba cada mañana, y por otro lado la inclusión de debates sobre temas realmente polémicos, como el que presentó el dramaturgo peruano Juan Larco «Historia, violencia y teatro en el Perú» o el debate producido entre el crítico y dramaturgo Alfonso de La Torre y el teatrólogo italiano Ferdinando Taviani en el denominado «Proceso al teatro de grupo.»

Fue un gran puente el que se tendió sobre las diferencias; en las reflexiones finales de Eugenio Barba señaló explícitamente que «las contradicciones y discrepancias son una condición necesaria para el crecimiento». Este espíritu de amplitud y confrontación nos acompañó a lo largo de todo el trabajo intenso de esos días.

Estoy seguro que al final para nadie dejó de quedar claramente establecido que el teatro de grupo no puede ser asociado con una tendencia, con una forma determinada ni con una opción

estética; es una postura ética frente al teatro la que nos une y cada quien es libre de darle un sentido personal y social de acuerdo con la realidad en que se mueve. Esto ha creado entre nuestras diferencias fuertes lazos y reconocimientos precisos de aquello que une a gente tan disímil y que llega de tan lejos porque necesita encontrarse.

Nuestros compañeros de viaje del Odin Teatret han sido capaces de crear vínculos que relativizan el espacio, el idioma, la cultura, para poner por delante la mirada atenta a la condición humana que pone de diferentes maneras su pensamiento en acción.

Debajo de las formas que tienen diversas tradiciones teatrales fluyen para mí ahora, de manera más clara, principios que al mismo tiempo las hacen similares y que les permiten dialogar, por eso no me sorprende que Sanjukta Panigrahi de la India, pueda tener largas sesiones de trabajo con Augusto Omolú de Brasil, sin que ninguno de ellos conozca una sola palabra del idioma del otro. Por eso ahora ya no me sorprende tanto venir de tan lejos a celebrar estos treinta años de utopía.

Tenía la intención de hacer una reflexión sobre las relaciones del Odin con Latinoamérica y más bien he convertido estas palabras en un testimonio personal, permítaseme este derecho. Sé que se ha quedado todavía mucho en el tintero y en el alma, me hubiera gustado decir algo sobre los jóvenes teatristas cubanos, forjados en el aislamiento, nunca dejó de asombrarme su actitud frente al conocimiento que les lleva a devorar cuanta información puedan compartir.

He visto circular de mano en mano fotocopias borrosas y videos oscuros que daban cuenta de los trabajos del Odin, cuando el Odin y Eugenio Barba eran un mito inalcanzable, también he visto llegar a este maestro con su tropa a esa isla y he pensado que ese gesto debe ser una invitación a mirar las otras islas, las que tenemos en la cabeza y que hacen realmente estrecho nuestro bosque.

**Roxana Pineda**

## Ayer Barba, hoy Eugenio

### ERA EL VERANO DE 1985.

Había culminado mi tesis de grado: un estudio sobre el trabajo de Flora Lauten con sus alumnos del ISA, mis compañeros de aula durante cinco años en el Instituto. Resultaba terriblemente difícil encontrar una mecanógrafa para pasar la tesis, aproximadamente ochenta cuartillas. No existían computadoras, ni correos electrónicos, y hacer fotocopias era un lujo inaccesible para mí. Apenas pude conseguir el papel para mecanografiar mi tesis. Tenía veintidós años. Escribía la bibliografía consultada (eso era tenido en cuenta para valorar la investigación), y un extraño libro, que sólo tenía Vicente Revuelta, llegó hasta mí. Se llamaba *Las islas flotantes*, y su autor era una persona desconocida: Eugenio Barba. Cogí el libro, abrí una página al azar y comencé a leer. Tengo muy clara esa primera impresión: yo no podía penetrar las palabras, yo no estaba preparada para comprender de qué me estaban hablando y, sin embargo, al cerrar el libro me dije: tengo que regresar. Devolví el libro como había prometido. Y aunque no fue cierto que lo consulté como bibliografía para mi tesis, el hecho de chocar con él marcó muchas de las relaciones que más tarde, sin saberlo, definieron mi camino y el de muchos de mis compañeros.

Un año después, era el verano de 1986. Yo daba clases en ese mismo Instituto, y un maestro: Helmo Hernández (hijo), llegaba de un viaje a Dinamarca que trastornó su idea del teatro. Helmo organizó un Taller de Creación dentro de la facultad de Artes Escénicas, y reunió a estudiantes de actuación, de crítica y artes plásticas. Investigábamos cómo hacer teatro, cómo improvisar, cómo usar la voz. Al decirlo ahora, parece que descubríamos lo que todos sabemos, pero en aquel momento, plantearse un espacio abierto para el trabajo de preparación del actor era realmente



Eugenio Barba

un impulso nuevo que planteaba un punto de vista diferente y misterioso para todos. Términos como barbiano y entrenamiento comenzaron a circular y a levantar sospechas de toda índole, desde las más nobles hasta las más oscuras. Aquel extraño libro regresó hasta mí ahora en las manos de Helmo, que nos hablaba de un grupo de teatro desconocido en Cuba que se llamaba Odin, donde los actores pasaban horas enteras haciendo ejercicios increíbles, donde todos recibían el mismo salario, donde el personal administrativo era mínimo y los propios actores se ocupaban de organizar giras, seminarios y limpiar el piso. Y Helmo nos convenció a todos de que aquella era una experiencia maravillosa que podía estimular otros latidos en Cuba.

Los días del Taller son inolvidables para todos los que vivimos la experiencia. En la sala pequeña de la casa de Helmito, como solíamos llamarlo, estudiamos aquel libro

enigmático que se convirtió en una Biblia. Nadie había visto jamás un video del Odin, nadie había visto una foto, nadie había leído una línea, salvo aquellas que yo intenté descifrar un año atrás. Todos eran estudiantes, yo recién graduada. Muchos vivían en la beca y se quedaban sin comer para poder asistir en las tardes noches a la casa de Helmo, a fajarnos con él y con los libros mientras preparábamos té con cáscaras de naranja. Helmito, sentado en un sillón blanco de madera, fumaba sin parar. Y yo casi siempre leía, porque a él le gustaba mi forma clara de pronunciar. De la mano de Helmo creímos entender los términos de oposición, tener o no tener kochi, sat o contraimpulso, danza del cuerpo, y así, una serie de conceptos ajenos totalmente al vocabulario teatral de nuestro contexto. De la mano de Helmito aprendimos a leer, a hacernos preguntas interesantes, a lanzar los sueños un poco más lejos.

El tiempo teje sobre las historias reales muchos fantasmas, pero fue en ese Taller, y a través de la diáspora que produjo (nuestra historia es también una historia de diásporas), donde apareció el concepto de entrenamiento del actor como espacio particular de trabajo; y la energía, y la preexpresividad, o la dramaturgia del actor, se volvieron términos familiares que la crítica luego asumió.

Nos recuerdo a nosotros con emoción, esperando una guagua, recordando cada palabra; nos recuerdo con la obsesión de probar en cada frenazo de la guagua nuestra inercia y aprovechar el contraimpulso con las caderas. Parecíamos locos, pero nadie se daba cuenta. Hablábamos en idiomas inventados. Puedo recordar perfectamente mi primera improvisación tratando de mover a Eloy Ganuza y a Pedrito Sicard, dos muchachos inmensos con espaldas robustas y mi asombro y el de todos con la voz que me salía. Y Helmo que repetía, pero no bailen, no bailen. Recuerdo las primeras improvisaciones sobre *La vida es sueño*; yo era Rosaura, en el gimnasio del ISA; Pedrito era Segismundo. Recuerdo los pequeños montajes que hicimos en Elsinor; Carlitos Celdrán estaba en mi equipo, y yo escribí *Azul*, sobre las

relaciones entre el hombre y la mujer. Alguna vez cantamos *La Internacional* y Helmo, melodramático como es, nos tomó las manos a todos y cantó emocionado. Éramos jóvenes entre diecinueve y veintidós años. Allí estaban Boris Villar, Rubén Salazar, Carlos Celdrán, Marcial Lorenzo, Miguel Ángel Sirgado, Joel Sáez, Felipito Dulzaides, Fernando Sáez (hijo), Eloy Ganuza, Raúl Durán, Odalys Chamizo, Cristina Braga; y muchos otros que luego salieron a hacerse camino y a sembrar semillas que algo contenían de aquellas vivencias.

Éramos muy jóvenes, pero yo esperaba cada tarde de Taller como si esperara a un buen enamorado. Nos dijeron que nuestro Taller estaba filtrado, se dijeron cosas horribles de nosotros, nos acusaban ya no de ser la generación de la imagen, sino de ser barbianos. Eso significaba rechazar nuestra cultura, nuestra historia, rechazar algo que debíamos seguir y nadie sabía exactamente qué era.

Junto a *Las islas flotantes* estudiamos a Brecht, a Grotowski, y discutimos hasta el infinito un libro muy interesante: *Pensamiento y política cultural cubanos*, con artículos de Graziella Pogolotti, Cintio Vitier, Ernesto Che Guevara y Fidel Castro.

Llegaron a nosotros las teorías de Enrique Buenaventura y Santiago García sobre Dramaturgia nacional y Público, y la necesidad de un actor de nuevo tipo. Pero el hecho de que nos separáramos para estudiar y probar decidió la etiqueta que nos registraba como inútiles. Yo creo que era también el miedo de muchos por la energía que nacía en aquellas tardes interminables.

Un día llegó Helmo y nos dijo: Barba viene a Cuba y tendremos un encuentro con él. Yo pienso que ninguno de nosotros creyó mucho en aquello. Pero una tarde de mucho sol, esperábamos junto al pino de la Facultad de Artes Escénicas; estábamos muy nerviosos, tensos. La imagen que nos habíamos hecho de Barba era la de un señor mayor, preferiblemente con barba blanca, vestido de saco y corbata, y muy respetable en su compostura. No sé todavía de dónde nació aquella imagen. Creo ahora que puede haber sido del doloroso aprendizaje contra el que nos batíamos para aprender otra manera de razonar, y eso claro está, lo asociamos a un catedrático y nunca a un artesano, como supimos hacer después. Helmo se acercaba por el camino de pinos y nosotros casi nos pusimos en atención, pero nuestras bocas se iban abriendo a medida que Helmo se acercaba. No venía junto a



él ningún señor vestido de traje, ni con portafolio, ni zapatos lustrados. Se acercaron tanto, y nadie se atrevía a decir nada, no se oía una mosca. Helmo no entendía por qué estábamos paralizados. Y dijo con su vozarrón: este es Eugenio Barba. Delante de nosotros había un hombre hermosísimo, con una piel lisa y tostada por el sol, lleno de energía, con unos brazos que Ana Margarita no se cansaba de celebrar, y con una sonrisa enigmática que nos embrujó a todos. En el aula de Ana Viñas nos reunimos los talleristas con él. Cada uno de nosotros se presentó tímidamente. Estábamos asustados. Barba explicaba algo de la acción y tomó un maletín y lo lanzó con toda su fuerza, cayó muy cerca de Carlitos Celdrán y lo golpeó. Y nos deseó mucha suerte.

No pude tener tampoco esa vez mi libro de *Las islas flotantes*. Barba trajo consigo algunos videos del trabajo del Odin, todos sobre entrenamiento, y se proyectaron en una salita del ICAIC, donde algunas profesoras se levantaron insultadas cuando Barba explicó ante una pregunta provocadora para quiénes trabajaba cuando iba a la URSS. Las dos profesoras se hicieron luego «barbianas» y viven hace muchos años en el extranjero. Boris a mi lado, se dormía, y yo lo pellizcaba y le decía: no puedes dormirte, es Eugenio Barba y el Odin. Muchos años después, el padre de uno de nuestros amigos nos dijo que en el Taller había informantes, y supimos sus nombres. Pero imagino el aburrimiento de sus superiores cuando les hablaran de tener o no tener kochi.

El taller decidió la vida de muchos de aquellos jóvenes. Algún día o no, se hará su historia. A mí poco me importa la verdad. Ninguno de nosotros hacíamos historia, estábamos buscando un palo al que asirnos porque el mundo a nuestro alrededor no nos complacía, y el teatro que veíamos no pasaba de ser un ejercicio estético. Éramos una generación sin historia nacida de la generación de héroes que hizo la revolución. No se trataba de una coquetería inútil, no hacíamos daño a nadie. Simplemente robábamos



FOTO: TONY D'URSO

Judith, Odin Teatret, 1987

horas a las comidas, al sueño y a la vida, para descubrir algo desconocido que de pronto, nos llenaba de entusiasmo. La palabra ética se convirtió en credo y cada uno salió al mundo, ya sin padres visibles, a construir su propio proyecto.

En aquellos años de ilusiones nos sentíamos los dueños de Barba y del Odin. Sabíamos de memoria la Carta al actor D. Clandestinamente logramos fotocopias de algunos de los capítulos de *Las islas flotantes*; conservo como un amuleto aquellas

fotocopias encuadradas en cartulina. La imagen de aquellos actores sudando, emitiendo sonidos y gastando su fuerza en el tabloncillo trastornaron nuestro estatus quo y abrieron una puerta que no sabíamos a dónde iba. Todavía, después de veinte años, se habla en cierto tono despectivo de ser barbiano. Todavía se exige el respeto a la tradición, de espaldas a esa condición que nos ha marcado siempre, la de beber en toda fuente que aplaque la sed, y devolver el gesto con la energía de un pionero.

Las mariposas de Doña Música, Odin Teatret, 1997



FOTO: JAN RÜSZ

En aquella visita de Barba, además del encuentro en la iglesia de Buendía, que se acomodaba en aquella época; donde Magaly Muguercia cantó para Eugenio «La prefiero compartida» y Eugenio decía que él no comprendía por qué tenía que compartir lo que quería; donde Vicente lanzó un reloj al aire y dijo «El tiempo» y cantó «Si yo tuviera un corazón» y quiso hacer una escena de *El cuento del zoológico* con Rubén, pero Rubén se aterrorizó; donde Víctor Varela repetía Carlos

comió muy poco. Pero al final de la noche me dijo: pues al menos ya tienen la cocinera del grupo de teatro. Él no sabía que estaba siendo profético una vez más.

Todos sabemos que algunos años después el Odin regresó a Cuba y que a partir de ese momento el Odin y Eugenio y Julia y cada uno de sus actores, han ido tejiendo relaciones que no quiero calificar.

En 1989, junto a Joel Sáez, fuimos fundadores del Estudio Teatral, en

también la de aquel taller donde nos volvimos locos y dejamos la Habana y quisimos inventarnos otro teatro y otra vida. Las palabras no podrán decirlo. Noté, después de muchos años, que ya no decíamos Barba, sino Eugenio, y que ese simple cambio, indicaba una pertenencia real a la familia del teatro y del amor. Una vez le escribí una carta que nunca envié: le hablaba de los hijos huérfanos, de los hijos sin padre, y del dolor convertido en fuerza para defenderse y seguir.



FOTO: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL SANTA CLARA

Joel Sáez, Eugenio Barba y Roxana Pineda

quiere cantar, Carlos quiere cantar; y cuando lo hizo olvidó las notas; donde los actores de Buendía y también yo cantamos todas las canciones de *Lila, la mariposa*; donde Joel, sentado todo el tiempo frente a Barba, lo observaba para registrar cada detalle; en aquella visita, Boris y yo tuvimos la responsabilidad de preparar la comida de la despedida. Era domingo. No teníamos mucho dinero. Hicimos una ponina y fuimos a casa de una tía de Boris, que vivía en una finca, a rogarle que nos regalara dos pollos. Yo desplegué la mejor de mis labias para convencerla de que aquellos pollos iban a cumplir una función extraordinaria, y la señora se sintió orgullosa y nosotros felices. La fiesta fue en casa de Sirgado. Yo cociné todo el día. Hice ajíaco, y tamales. Barba

Santa Clara. Muchas veces Joel y yo hemos recordado aquellos años de alegría inmensa, de inocencia. Ha sido un camino difícil desde la provincia, momentos muy duros de soportar, pero nadie nos obliga. Nos obligamos nosotros mismos al ser dueños de una historia personal que nadie puede robarnos o tergiversar. Yo creo que son esas historias personales las que cuentan. Pasado el tiempo, la vida nos ha regalado el privilegio de enseñar a Eugenio, a Julia, a Iben, lo que hemos sido capaces de hacer.

Podría mencionar a Vicente Revuelta, con quien mantuve una relación de trabajo y amistad; podría mencionar yo también a Flora, donde descubrí alguna vez el teatro. Pero ahora, mirando atrás, mi historia es

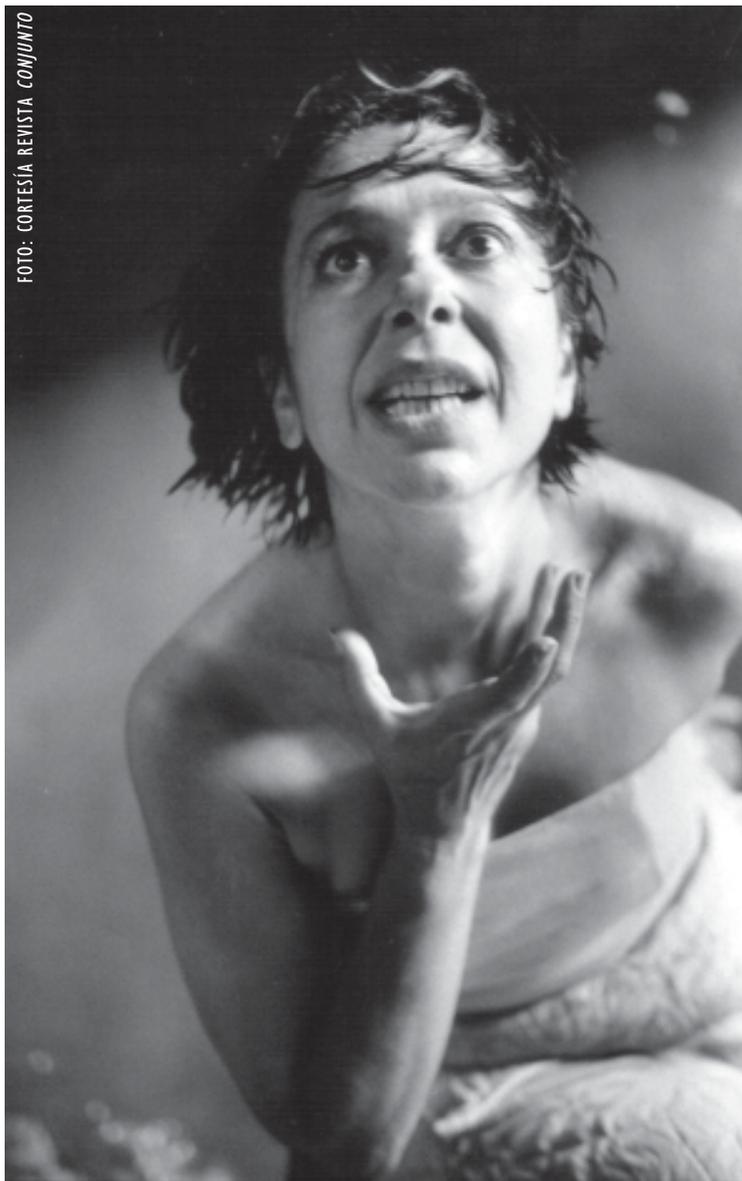
La influencia del Odin en América Latina será muchas veces estudiada por personas inteligentes y capaces. El sentido de pertenencia a los espacios que el Odin defiende y protege, los gestos de solidaridad precisos que Eugenio y Julia regalan, sobrepasan cualquier estudio y arderán en las biografías de muchas personas anónimas que construyen día a día las vallas para que un modo de pensar y de vivir desde el teatro no muera. Esas historias silenciosas son las que dejan trazas que la gran historia no puede registrar, y las injusticias de esas omisiones son las que hacen grandes aquellas trazas. En silencio, disfruto el privilegio de conocerlos personalmente y de decir ahora sin miedo, sino desde la ternura, Eugenio, y no Barba.

### SIN DUDA ALGUNA SERÍA

difícil delimitar qué es y qué no es un Teatro Laboratorio en América Latina. No sólo porque el término *Laboratorio* resulte una extensión de otras prácticas teatrales —es decir, no fue un concepto surgido originalmente de grupos o teatros en Latinoamérica—, sino porque, una vez adoptado, se extiende a prácticas de muy diversa naturaleza: desde los llamados Laboratorios de Teatro campesino, en México y otros lugares, por citar un ejemplo, hasta las *cerradas* experiencias de investigación escénica en grupos, universidades o centros de estudios.

¿Qué determina entonces el carácter de un Teatro Laboratorio en América Latina? ¿Se trata de un espacio necesariamente *cerrado*, aislado de toda *contaminación*, y dedicado estrictamente al estudio de las técnicas del actor y la representación? Más aún: ¿puede hablarse de una *metodología*, o un *modelo único* de métodos y técnicas que caractericen la investigación teatral en el continente?

Si lo formuláramos así, gran parte del mejor teatro latinoamericano, el más polémico y renovador, el de mayor incidencia en la vida social de nuestros países, quedaría fuera de esta definición. Porque El Galpón, de Uruguay; el Teatro Experimental de Cali y La Candelaria, de Colombia; los teatros Arena y Oficina o Macunaíma, de Brasil; Cuatrotablas y Yuyachkani, en Perú; Teatro Estudio, Escambray y Buendía, en Cuba; Ictus o El Gran



*Antígona, Yuyachkani*

**Raquel Carrió**

## Dentro y fuera de los muros: por qué un Teatro Laboratorio en América Latina\*

\* Ponencia leída en el Simposio Internacional «¿Por qué un Teatro Laboratorio?» Universidad de Aarhus, Dinamarca, octubre de 2004.



Antígona, Yuyachkani

Circo Teatro de Chile, y tantos otros, no fueron nunca lugares ajenos a una intensa *contaminación* de experiencias internas y externas, teatrales o no que, sin embargo, son las que marcan un carácter definido en sus espectáculos.

Parecería entonces que la *diversidad* (de técnicas, métodos y lenguajes) sería el rasgo distintivo del teatro en Latinoamérica. Pero no sólo. Se ha dicho también que es su sentido de rebeldía, de oposición a los modelos (sociales y culturales) impuestos. ¿Cuánto de verdad, y de falacia, pudiera haber en estas afirmaciones?

Porque está claro que hablar de *Laboratorios teatrales* en América Latina desconociendo los temas de la diversidad, la diferencia, la rebeldía o el rechazo, carece de sentido. Pero a su vez, explicar sus *diferencias* sólo alegando que se trata de un teatro de fuerte contenido social y proyección política, comprometido con la activación ideológica del espectador, sería reducir sus problemáticas e ignorar lo que constituye, en mi criterio, el *centro de su acción*.

En realidad, es ya un lugar común en los estudios culturales latinoamericanos apelar a conceptos

como Tercer Mundo, subdesarrollo, periferia, marginalidad, etc. —y las secuelas de pobreza, inestabilidad social y violencia que suponen— para caracterizar sus prácticas artísticas. Y desde luego que las razones históricas de esta caracterización no son discutibles.<sup>1</sup> Pero habría que escapar de simplificaciones: ni todo el teatro latinoamericano ha sido *pobre*, ni la expresión de la violencia constituye su mejor paradigma.

Por el contrario, creo lo que define esencialmente al teatro en América Latina y el Caribe —más allá de su diversidad, o del contenido social de sus representaciones— ha sido la larga y difícil tarea de encontrar una expresión propia o —para decirlo con palabras del Maestro colombiano Santiago García— *la invención de un lenguaje propio*.

La palabra *invención* sugiere independencia, creatividad, un intento de romper lo establecido o llevarlo a *otra dimensión*. ¿Pero por qué esta necesidad de inventar, de contar otras historias, o de fraguar un *nuevo lenguaje* como contrapartida de influencias y modelos establecidos?

Podrá parecer exagerado, pero los temas de la herencia o de la *identidad* —tan recurrentes en el discurso teórico latinoamericano— tienen como centro la búsqueda y *diferenciación* de una expresión propia. De hecho, el mayor desafío para una *expresión americana* —pienso en la obra de narradores y ensayistas como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, José Lezama Lima o José María Arguedas, pero también en los espectáculos de La Candelaria, Yuyachkani, Macunaíma, Buendía y otros grupos teatrales— no reside en el reconocimiento de una realidad múltiple y compleja, compuesta de etnias y tradiciones diversas, sino precisamente en el *desciframiento* de las formas de *asimilación* e *integración* que nos definen.

Para decirlo con mayor claridad: no tanto *qué* ingredientes nos conforman (la herencia europea, indígena o africana), luego de más de

cinco siglos de integración y mestizaje, sino *cómo* se produce, desde sus formas más externas hasta la más íntima condición del ser, este cruce continuo de sangres y tradiciones diversas.

No es entonces la *diversidad* lo que importa, sino el mecanismo de su *integración*. Tampoco solamente la proyección (social) del rechazo o la rebeldía, sino las razones íntimas, sumergidas, de la *fabulación*. Porque el sueño que anima *Cien años de soledad*, de García Márquez, pero

armonía? Porque no basta apelar a conceptos como sincretismo, transculturación, mestizaje y otros, para explicar la extrañeza, la hibridez, la mezcla y *contaminación* de nuestras producciones. Son conceptos valiosos. Ayudan a entender. Y a pensar.

Pero para el hombre y la mujer que hacen teatro en América Latina y el Caribe, para el actor, el director o el dramaturgo que día a día se proponen investigar sus *fuentes culturales* en la búsqueda de un nuevo

teatro en América Latina. Quiere decir: no sólo en el intento de *dialogar* críticamente con las realidades nacionales; sino en el problema específico del lenguaje (la palabra y la imagen) que sostengan ese diálogo *cruzado*.

Sin entender la tensión que se establece –y que asume formas distintas a lo largo de su historia– entre *lo ajeno* y *lo propio*, *lo interno* y *lo externo*, la suma de influencias y el impulso secreto, sumergido, de la sangre, sería difícil explicar la diversidad, pero sobre todo, la extraña voracidad, o el sentido festivo, irreverente, paródico y carnavalesco de la teatralidad en América Latina.

Existe una extensa bibliografía dedicada a estos temas: los géneros y estilos producidos por el encuentro de lenguajes y referentes culturales diversos en el espacio teatral latinoamericano –desde el barroco de Indias hasta el realismo mágico o el llamado grotesco criollo en las expresiones vernáculas. Sin embargo, hay muy poco que nos permita entender *el mecanismo interno de las mutaciones del lenguaje* –desde luego, no sólo el lenguaje verbal– *en el nivel empírico de la investigación*.

Obviamente, es aquí donde tiene sentido, para nosotros, el trabajo de Laboratorio. Pero para entender en qué medida el legado de Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba o Peter Brook pueda haber tenido un sentido profundo en nuestros países, habría que precisar en qué momento de la expresión teatral latinoamericana la *idea* de un espacio dedicado al estudio, análisis e investigación *práctica* de la escena, pudo concretarse.

Porque a lo largo de todo el siglo XIX en Latinoamérica –el siglo de las luchas de independencia contra la dominación colonial– y las primeras décadas del XX, hay dos líneas bien diferenciadas de expresión en el continente: una línea llamada *culta*, o *cultista*, que reproduce, aunque con variantes, los modelos dramáticos y escénicos europeos –que conoce a

FOTO: TOM DOMBROWSKI



*Otra tempestad*, Teatro Buendía

también espectáculos como *Contrael viento*, de Yuyachkani, o *Macunaíma*, *La negra Esther*, u *Otra tempestad* (lo que se ha llamado *la Utopía del teatro latinoamericano*), es ante todo un *sueño del lenguaje*. En cierta forma, el sueño del Calibán que aprende las palabras... *pero transforma su sentido*.

Se trata entonces de *nombrar las cosas*: los mitos, las historias derivadas del cruce cultural. ¿Pero de qué manera? ¿Reproduciendo los modelos dominantes, o buscando las *variaciones*, las texturas difíciles de un diálogo no siempre resuelto en

lenguaje, ¿qué significan estas palabras? ¿Cómo hacer compatibles, o en realidad qué tienen que ver, en la práctica viva de la escena, una obra de Shakespeare, Molière o Calderón, con los rituales afroamericanos, sus cantos y sus danzas, o las formas prehispánicas de representación? ¿Es que tiene sentido un Brecht a *la criolla*, o un Shakespeare *caribeño*...? Más aún: ¿es que las técnicas de Stanislavski o Brecht, Grotowski o Barba, resuelven el empeño de esta *integración de lenguajes*?

En esta paradoja se sitúa, desde siempre, el centro de acción del

través de las lecturas, los viajes, o las visitas frecuentes de compañías extranjeras—, por una parte, y por otra, un conjunto de tradiciones y formas de representaciones populares, generalmente relacionadas con la Fiesta, la celebración, los antiguos rituales prehispánicos o de origen africano. Son las parrandas, las diabladas, los toques de Santo, los bailes de orishas, u otras tantas formas de una teatralidad *diferente*.<sup>2</sup>

Cierto es que la dramaturgia romántica y realista latinoamericana, a lo largo del siglo XIX, intentan la apropiación del paisaje, los temas, los personajes, y en ocasiones del habla coloquial. Pero la voz, el ritmo, la mirada y la gestualidad del *criollo real* no emergen orgánicamente de estas obras: quedan apresados en otra noción del tiempo y del espacio, en la *norma* de la lengua escrita y en la *tropología* convencional, es decir, en metáforas fraguadas en otras latitudes. El resultado frecuentemente es el *pastiche*: un lenguaje generalmente artificioso que genera una imagen idealizada (o desvirtuada) del paisaje y el hombre americanos.

Mientras tanto, fueron la música y el baile, la máscara y la improvisación, la fiesta callejera y los pequeños relatos *autóctonos*, a veces

transmitidos por tradición oral, los que establecieron —como contrapartida— una *liberación* de la palabra y el gesto, del uso del espacio y el color, y sobre todo del tiempo, un tiempo *mítico* que no se remite a las estructuras dramáticas y escénicas de la tradición europea.

De allí proviene, en principio, la defensa de la *autoctonía*. Pero escribo la palabra *autoctonía* con toda reserva. Porque lo que en principio fue una apasionada afirmación de *lo propio*, se convirtió después —en algunas tendencias del teatro en Latinoamérica— en una cerrada y falaz, también artificiosa, caricatura del indigenismo o el negrismo. En realidad, una mistificación reproductiva del folclor que no condujo a una *nueva teatralidad*.

No podía serlo. Porque una renovación profunda de los medios y los fines del teatro latinoamericano debía hacerse —para decirlo desde las palabras de Arguedas— *con todas las sangres*.

Es precisamente este *reconocimiento* lo que logra la Vanguardia teatral latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX. No se trata ya de reproducir el paisaje o el gesto, el modelo *natural* o el modelo impuesto, sino de adentrarse en una

memoria secreta, sumergida, que no siempre se revela en las historias, en los libros o en los documentos, pero tampoco en la reproducción de las formas externas del folclor. Lo que intenta la Vanguardia en Latinoamérica es el rescate y revalorización de la herencia, pero a partir no sólo de una *mirada al pasado*, sino de un anhelo de *Modernidad*.

Es este *Proyecto de Modernidad* (con todos los *espejismos que pudiera tener*) lo que explica que conceptos como *teatro de investigación* o *experimentación* adquieran, a partir de las décadas de los treinta y los cuarenta en América Latina, un carácter *particular*. Particular, porque no son sólo las técnicas lo que importa, sino su *funcionalidad* como *instrumentos de trabajo* para una labor más compleja. Es el desciframiento de la Herencia, de la Memoria, lo que constituye el centro de atención. Es encontrar el rostro múltiple, y el cuerpo que se esconde, se viste y anda, *pero no recuerda, o recuerda sólo fragmentariamente*.<sup>3</sup>

Es en el terreno de este *reconocimiento* —físico, sensorial y emocional— donde los métodos y las técnicas de los grandes reformadores de la escena mundial del siglo XX empiezan a *iluminar* las prácticas teatrales en Latinoamérica. Pero hay algo importante: no a la manera de métodos o sistemas aplicados mecánicamente —lo cual daría, y ha dado en nuestros países, resultados muy parciales o verdaderamente pobres por su falta de imaginación y de raíz—, sino como un diálogo que encuentra en el *nivel formativo del actor y el director*, una zona de confrontaciones y descubrimientos. En definitiva, no se trata de la *imitación de las poéticas*, sino de la *utilidad* de las técnicas en la búsqueda de *poéticas propias*.

La historia (o las historias) de cómo llegan a América Latina y el Caribe el llamado *Método* de Stanislavski, los escritos de Brecht, o las visiones de Artaud y los secretos de Meyerhold está por escribirse y, desde luego, sería largo de contar. De



FOTO: TOM DOMBROWSKI

Otra tempestad, Teatro Buendía

pronto un japonés, el Maestro Seki Sano, llega a México e introduce el *Método*; algunos directores viajan al Actor's Studio y llevan a sus países las nuevas experiencias; Vicente Revuelta, por ejemplo, un actor y director cubano, viaja por Europa y en 1958 funda en La Habana, en el momento de una salvaje dictadura –y con un marcado carácter de oposición– Teatro Estudio, un verdadero Laboratorio dedicado no sólo a la producción de espectáculos, sino a la formación de actores, directores, dramaturgos y técnicos de la escena. Ese laboratorio fue la *matriz* de todo el teatro cubano del siglo xx, inclusive de los grupos que luego derivaron a la creación colectiva, el

teatro de comunidades campesinas y otras experiencias.<sup>4</sup>

Curiosamente, una de las características de este Laboratorio, y otros similares en Latinoamérica, es que las prácticas y reflexiones teóricas de Stanislavski, Brecht, y otros reformadores, no parecían excluyentes. Mientras los críticos a veces se esforzaban por polarizar los sistemas o métodos de uno y otro, en la práctica de los directores *todo se mezclaba*, dando lugar a una profusión de recursos con resultados sorprendentes.

Porque lo importante es que nunca se trató de *aplicaciones* rígidas de métodos o sistemas. En primer lugar, porque el propio *sustrato*

cultural latinoamericano no lo permitía. Su propia diversidad, su *hibridez* genérica, su sentido festivo, paródico y carnavalesco, relativizaban y *mutaban* de inmediato cualquier aplicación. Pero además, porque estas referencias eran generalmente parciales, fragmentarias, leídas más que vistas, y en traducciones buenas o malas, pero siempre fugaces o incompletas.

Diría entonces que fue la *avidez*, la enorme voracidad del latinoamericano por aprender, intercambiar y *transmutar* lo que impulsó –e impulsa– estas recepciones a partir de dos rasgos fundamentales: la capacidad de relacionar, inventar y *fabular* –sus *variaciones* infinitas sobre un tema, una idea, un método o un elemento técnico–, y a la vez, su *sentido crítico* de siempre, es decir, su deslumbramiento y su desconfianza por todo lo que viene *más allá del mar*.

Esa es la otra paradoja de *nuestras asimilaciones*. Pero es la más creativa. Porque en los finales del siglo xx e inicios del *xxi* el latinoamericano tiene plena conciencia de su *otredad*, su *diferencia*. Se siente heredero de *todas las sangres* pero tiene aún que aprender a *descifrar* la suya: a oír las voces y a *verse por dentro*, a rescatar su ritmo, su memoria perdida u olvidada.

Está claro que entonces el Laboratorio se convierte en el espacio de estas *transformaciones*. No en el rechazo de una u otra herencia, sino en el *Lugar –sí hay tal Lugar*, lo que equivale a la afirmación de la *Utopía*– en que es posible investigar, probar, transgredir, experimentar física, sensorial y corporalmente los *cruzamientos* y las *fábulas secretas*. Y secretas no sólo por pérdidas u olvidadas en el tiempo: también, por ejemplo, porque el discurso de las dictaduras –tan recurrentes en América Latina en toda la segunda mitad del siglo xx– o de los sectores dominantes, obliga a encontrar *ese otro lenguaje* para expresar, como diría Osvaldo Dragún, *nuestras metáforas sociales más profundas y subjetivas*.

Significa que la caracterización de estos Laboratorios –que a veces se

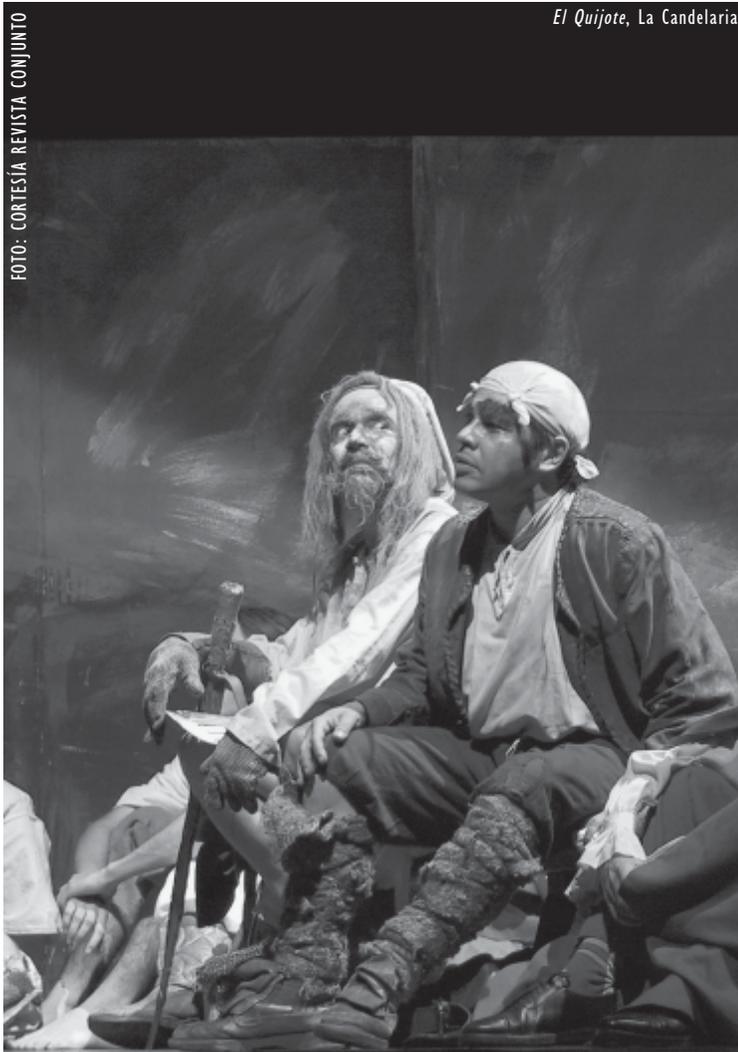


FOTO: CORTESÍA REVISTA CONJUNTO

El Quijote, La Candelaria

llaman así, o de otra forma— no puede reducirse a un modelo único de comportamiento. Si en los años cuarenta y cincuenta el ámbito de la experimentación es generalmente el espacio reducido de una sala teatral que funciona como *micromundo* donde se refractan el conjunto de tensiones sociales bajo la *aparente estabilidad* de un texto clásico —a veces europeo o norteamericano, pero en realidad un *enmascaramiento* del propio contexto, para el cual, curiosamente, el legado de Stanislavski fue determinante y adquirió un fuerte carácter *subversivo* a nivel de la imagen escénica—, en los sesenta y los setenta la creación colectiva —fuertemente influida por Brecht—, y otras experiencias —como el Teatro del Oprimido, de Boal, los Laboratorios de teatro campesino, los grupos universitarios, etc.— dinamitan los límites de la relación texto-escena, actor-espectador, y crean nuevas vías y formas de comunicación.<sup>5</sup>

Pero *cerrados* o *abiertos*, derivados de un texto escrito previamente o surgido de la escena; seguidores de Stanislavski o Brecht o tal vez inspirados por la lectura de *Hacia un teatro pobre*, *El espacio vacío*, *Más allá de las islas flotantes* y *Anatomía del actor*, los espectáculos más reveladores de las últimas décadas del siglo en Latinoamérica se relacionan entre sí no tanto por las *metodologías* que utilizan como por una misma voluntad de *integración* y *permanencia*, de diálogo con técnicas —siempre *mezcladas*— que permitan un *ahondamiento* en la experiencia social y personal.

Pienso, por ejemplo, en la *personal lectura* de Brecht de Santiago García. En la manera en que este hombre, colombiano de raíz, dialoga con un Brecht cuya dramaturgia y escritos teóricos le ayudan a entender, a *fabular*, y a construir una obra (los espectáculos de La Candelaria) que, sin embargo, se diferencian radicalmente del llamado *modelo brechtiano*. No sólo porque la *historia* que cuenten sea distinta, sino porque se trata de un lenguaje *creado* para un público al mismo tiempo *cómplice* y *distanciado*. Cómplice porque vive la experiencia *real* de la violencia en su

país; pero *distanciado* porque el director ha logrado *destilar* un lenguaje que se opone. Y es a través de la ironía, la parodia y el humor, la *ruptura* de lo trágico por la comicidad —recursos muy propios de la cultura colombiana—, que los actores de La Candelaria logran *corporizar* una *condición extrañada*. Pero este *ejercicio del cuerpo* lleva detrás años de permanencia e investigación en su contexto, a pesar de todos los riesgos. Desde este punto de vista, quizás son las *estrategias de Brecht para decir la verdad* lo que más ha contribuido a este diálogo.

Algo similar, aunque de otra manera, encontré en el Centro de Pesquisas Teatrales de Sao Paulo, dirigido por Antunes Filho. Formado en las lecturas de Stanislavski y Brecht, conmovido por Artaud y las filosofías orientales, este Maestro y director tiene, sin embargo, una obsesión: llevar a la escena el *ser brasileño*, pero no a la manera de la escena costumbrista, sino a partir de un complejo sistema de ejercicios que logran en el *cuerpo-mente* del actor la *ingravedez*, la *levedad* que él considera la naturaleza esencial del *ser paulista*. Y parte de la obra de autores brasileños, o de textos clásicos, que literalmente dinamita con los ejercicios. El resultado es casi mágico. En *Paraíso Zona Norte* y otros espectáculos de Macunaíma, los actores logran ese estado de *ingravedez* e *insustancialidad* que revela al hombre enajenado por la pobreza, el desempleo y la carencia de sentido en la ciudad que lo devora.<sup>6</sup>

Por alguna razón, relaciono esta experiencia con el grupo peruano Yuyachkani. Me sorprendió que *yuyachkani*, en lengua quechua, significara *estoy pensando*, *estoy recordando*, *estoy meditando*. Y, sin embargo, es una meditación esencialmente física, sensorial, una *acumulación sensible* de elementos que desatan un *libre fluir de la energía*, y con ella, de una memoria soterrada, antigua, *inscrita* en la sangre y en la piel que va *creando* sus señales: un *tejido de signos* que conforman un rostro, una identidad, un *lenguaje*. Lectores de Brecht, cercanos a las

experiencias de Grotowski y de Barba, encuentran en las formulaciones de la Antropología teatral un área común de trabajo. Pero lo significativo es que ni *Los músicos ambulantes*, ni *Contrael viento*, ni su versión de *Antígona* se parecen a los espectáculos de estos Maestros-directores. Hay otro sentido del tiempo, del espacio; un ritmo y un uso del cuerpo y de la voz que son *otros* y, sin embargo, se relacionan estrechamente con el *camino de los Maestros*.

Quizás porque vivo en una isla que desde siempre fue *cruce de caminos* —en realidad el cruce obligado de la flota española en el viaje al Nuevo Mundo— o porque trabajo en una pequeña iglesia convertida en teatro por sus propios actores, destruida muchas veces por el tiempo, los huracanes y los rigores del trópico, pero reconstruida una y otra vez por las mismas personas que fraguan sus imágenes, pienso lo que mejor define un Teatro Laboratorio en América Latina —y lo relaciona en *profundidad* con el legado de los grandes reformadores— es esa voluntad de *persistencia* en el análisis y la investigación, algo que contrarreste la fugacidad de las cosas, la hostilidad o la violencia.

Desde este punto de vista, *Otra tempestad*, espectáculo de Teatro Buendía —resultado de años de investigaciones, en diálogo continuo con los trabajos de Grotowski, Brook, Barba y el Odin Teatret— me parece no sólo una reflexión sobre el *cruce cultural*, la herencia europea y africana en el Caribe —se trata de una versión de *La tempestad* shakespeariana a partir de relatos de las culturas yoruba y arará en el Caribe— sino, esencialmente, un *Viaje hacia el origen pero desde el presente*: una *memoria viva* que *actúa* más allá del tiempo, un *acto de resistencia* más allá de las pérdidas y las destrucciones. En cierta forma, un exorcismo, una *fiesta*, una *celebración del cuerpo y la memoria* oficiada desde el *Laboratorio de Próspero* en nuestra Isla secreta.<sup>7</sup>

Pienso que esta posibilidad de *romper las barreras del tiempo y el espacio* es también una enseñanza



práctica de los fundadores de Laboratorios teatrales del siglo xx para América Latina. Es decir: cómo crear un Lugar –lo que equivale a realizar la Utopía– desde el cual – como en un Aleph– pueda viajar, romper los muros y las barreras en la búsqueda de lo esencial que nos define. Un oficio difícil, especialmente en nuestras tierras. Quizás el oficio de Melquíades, el alquimista de *Cien años de soledad*, que al final de la novela, aún sabiendo que el viento arrasaría su descubrimiento, lo lleva hasta el final: sabe que *alguien descifrará las escrituras*, porque una vez vistas y sentidas, las imágenes también viajan con el viento.

#### NOTAS

- 1 Me refiero a los fenómenos de colonización, dependencia económica y cultural, etc.
- 2 Cf. *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, t. 4, Madrid,

Centro de Documentación Teatral, 1992.

- 3 Una significativa exploración sobre estos temas puede encontrarse en *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, México, 1996. Reúne un conjunto de trabajos como resultado de investigaciones realizadas en los talleres de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América latina y el Caribe) y en Raquel Carrió: *Recuperar la memoria del fuego*, Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, 1992.
- 4 Cf. Rosa Ileana Boudet: *Teatro Nuevo: una respuesta*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- 5 Sin duda es el tema más apasionante en torno a la evolución de los sistemas expresivos en el teatro latinoamericano contemporáneo. Tiene que ver con la crisis de los proyectos modernizadores del continente y marca una gran pluralidad en las respuestas y reformulaciones poéticas en las tres últimas décadas del siglo. Por tratarse en este caso de una ponencia con un límite de extensión no podría detenerme en la

argumentación de este tema, pero subrayo su importancia para el estudio del Teatro latinoamericano en los últimos años.

- 6 Cf. *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, ob. cit.
- 7 En el cierre del siglo, *Otra tempestad* (La Habana, junio de 1997) nos parecía el final de *un largo camino*: el encuentro, al fin, de un lugar, un espacio-tiempo mítico en que pudieran fundirse, e intercambiarse, las miradas perdidas de un largo proceso de transculturación y mestizaje. El Laboratorio de Próspero fue el escenario para el encuentro de este lenguaje. Cf. Raquel Carrió y Flora Lauten: *Otra tempestad en Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Irving, Universidad de California, a. 14, n. 28, noviembre de 1999, pp. 103-133 y en la publicación de Ediciones Alarcos, La Habana, 2000.

#### Postscriptum

Me gustaría anexar a esta ponencia el testimonio del dramaturgo y director peruano

Alonso Alegría. En sus palabras de presentación al estudio del teatro de su país en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, afirma lo siguiente:

Ahora admitimos formas que hace veinte o treinta años descartábamos y ya no osamos determinar qué no es teatro. Lo interesante es que esta liberación estética le permite al peruano hacer teatro más peruano. No había teatro en el *Incario*, es lo que se nos enseñaba, mientras se establecía que *Ollantay* no era una obra incaica sino una copia en quechua de una comedia de capa y espada española. Al mismo tiempo, desconocíamos un texto tan importante como la anónima *Tragedia del fin de Atau-Wallpa*. Conjeturo que este noble y

teatralísimo texto es tan auténticamente incaico, tan poco occidental, que no cabía dentro de la percepción del teatro que teníamos entonces: resultaba demasiado poético y primitivo; era, por lo tanto, inmontable. *Ollantay*, a la inversa (por ser obra española), se ajustaba a nuestra concepción de lo que sí era teatro; por ende, *Ollantay* se montaba y *Atau-Wallpa* ni siquiera se conocía. Con el influjo de corrientes internacionales derivadas del Teatro de la crueldad, del Teatro pobre y del Open theatre (recibidas a través de encuentros internacionales y de nuestras propias búsquedas dentro del repertorio universal), nuestra concepción de lo que es teatro se amplía. Revalorizamos el espectáculo, dejamos de lado

la necesidad de una trama con suspense y comenzamos a buscar una nueva poética visual. Estas influencias y esta búsqueda nos permiten incluir por fin *Atau-Wallpa* en nuestro repertorio. Curiosa y significativa paradoja que sea la modernización e internacionalización de nuestro entendimiento teatral lo que nos recupere nuestro texto más clásico y auténtico.

Resulta más curioso aún si unimos a este testimonio el de Santiago García, también en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Cf. t. 1, p. 58), sobre el proceso de montaje con *La Candelaria* del espectáculo *Corre, corre, Carigüeta*, a partir del texto literario de *La tragedia del fin de Atahualpa*.



FOTO: TOM DONBROWSKI

*Otra tempestad*, Teatro Buendía

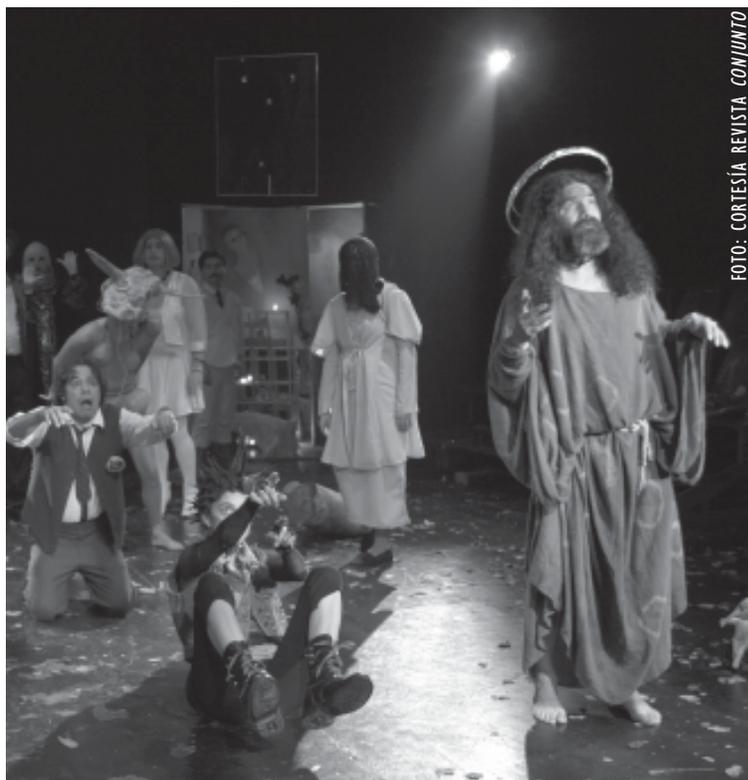


FOTO: CORTESÍA REVISTA CONJUNTO

*Nayra*, La Candelaria



Ur-Hamlet, Odin Teatret

**ENTRE LOS CLAMORES DEL** último juego del Mundial de Fútbol, Alemania 2006, sacudiendo la terminal tres del aeropuerto internacional José Martí, seis profesores del Instituto Superior de Arte salimos hacia Europa. Aunque en nuestra Facultad de Artes Escénicas ese deporte no tiene mayor relevancia, sí lo tuvo en nosotros el triunfo de Italia sobre Francia porque el destino del viaje era el país ganador. Además, siendo nuestro anfitrión de origen italiano nos parecía un excelente augurio desembarcar en medio de la fiesta nacional y estrecharle su mano generosa con redoblada alegría.

Pero al maestro Eugenio Barba, leyenda viva del teatro universal, no parecían quitarle el sueño las noticias

futbolísticas. Tres semanas antes había estrenado con los miembros de su Teatro Laboratorio Nórdico, Odin Teatret, una versión del mito de Don Juan, *Don Giovanni all'inferno*. El montaje (al decir de los organizadores: «fuera de todo discurso retórico y academicismo») casi abrió el Ravenna Festival, un evento internacional de alto nivel que, con presentaciones musicales y escénicas, dedicó esta edición a la figura de Mozart. A la vez, el espectáculo *Ur-Hamlet*, cuyo proceso de montaje motivó nuestro viaje, prácticamente iba a cerrar los dos meses de duración del Festival donde Barba y su grupo tuvieron amplia acogida y homenajes.

Sin embargo, me conformé con ver la celebración deportiva en los periódicos. Uno de los contratiempos

que pueden ocurrir en las líneas aéreas internacionales, demoraron tanto la espera en Amsterdam y luego la de Copenhague, desviándonos la escala hacia Múnich, que forzó el arribo a Bologna un día más tarde. Para entonces, la fiesta pública se había hecho íntima y doméstica; y quince días después, cuando abandonamos la península, todavía colgaba de balcones y ventanas, la bandera tricolor de tres bandas que no conoció Dante Alighieri.

### En Italia

Sin que nos demos cuenta, o recordemos, lo primero que nos impacta del mundo es la luz. Lo primero y tal vez lo último. Una luz igual y distinta que, antes de transformarse en paisajes, personas y edificios, se manifiesta a través del color y la temperatura. Impresiona el descubrimiento del color bajo una luz distinta: el color de un campo de girasoles, el color de las enormes y doradas ruedas de heno en medio del campo, el color y las figuras de una vegetación diferente. Así, paso a paso, fue ocurriendo el descubrimiento del viejo continente (que por demás a mí me pareció nuevísimo) durante el recorrido por carretera desde Bologna hasta Ravenna.

Aunque la UNESCO no hubiera declarado a Ravenna Patrimonio de la Humanidad, la importancia histórica, arquitectónica y artística en general de esta pequeña ciudad es suficiente para situarla entre los enclaves principales que en el mundo pueden mostrar de forma concentrada el arte antiguo del mosaico, el estilo bizantino, románico y el arte paleocristiano, sin referir la tumba de Dante o el resto de los estilos europeos que hasta hoy se aprecian en un simple paseo por sus calles. En las mismas calles donde los transeúntes podían encontrar reiterados y seductores anuncios tanto del Ravenna Festival como de sus espectáculos ubicados a lo largo de la ciudad de los mosaicos, y de la cercana Comunidad de Russi.

# veintiún días de viaje con el Odin

**Habey Hechavarría Prado**

treinta años del encuentro del Odin Teatret con América Latina

Uno de ellos, *Ur-Hamlet*, se representó en el área posterior del Palazzo San Giacomo, una construcción del siglo XVII, orgullo de Russi. Teniendo el palacio como fondo escenográfico, el espectáculo que se había estado ensayando durante meses en países lejanos, terminó de nacer allí, pero se exhibiría también en las locaciones danesas de Holstebro y Kronborg. *Ur-Hamlet* o *Hamlet Primigenio* regresa a la *Historia Dánica* del monje del siglo XI Saxo Grammaticus, fuente histórica del relato novelesco y dramático, que entre los siglos XVI y XVII sedujo a Françoise Belleforest en sus *Historias Trágicas* y a Thomas Kyd, dramaturgo isabelino, autor de la obra antecedente a la de William Shakespeare. Las inquietudes ahora parecen ser las mismas de siglos atrás, pero tristemente renovadas por la urgencia de las circunstancias: la justicia, la fidelidad, el orden social y moral, las ambiciones, el egoísmo como esencia de lo antisocial.

Desde el punto de vista escénico, la puesta recupera tradiciones teatrales orientales y occidentales en el camino que va de la Universidad del Teatro Eurasiano al Theatrum Mundi, propuesta espectacular con la cual concluye la International School of Theater Anthropology. Tales jornadas pedagógicas y de búsqueda técnico-profesional, acumulan décadas de experiencia en la historia del Odin Teatret y de Eugenio Barba. La peculiaridad de la ocasión, repito, descansó en la necesidad de concluir el proceso con una representación en el sentido artístico más riguroso.

De esta manera, el *Ur-Hamlet* precisó hasta tres jornadas diarias de trabajo, si contamos cada período tras los horarios de comida. Fueron intensas las sesiones donde Barba y los guías correspondientes, compartían la conducción de calentamientos, entrenamientos, talleres de técnicas

corporales y vocales, ensayos previos al estreno y posteriores, según hiciera falta por razones de actuación, montaje o adecuación al cambio de espacio. Las jornadas matinales se realizaban en el acogedor Magazzino dello Zolfo, y las jornadas de la tarde y de la noche en el Palazzo, como los cubanos terminamos llamándole con intención «parejera» al ilustre San Giacomo. Allí hubo también conferencias magistrales que impartieron directores y especialistas. Guardo con muy especial agrado el recuerdo de las exposiciones sobre teatro intercultural de la maestra cubana Raquel Carrió y del maestro italiano Ferdinando Taviani, quien tuvo la deferencia, junto a la también destacada profesora de la Universidad de l'Aquila, Mirella Schino, de tener un provechoso encuentro con nosotros, ávidos de conocerles, en un salón del Hotel Roma, en Ravenna.





No es este el artículo propicio para detallar y analizar *Ur-Hamlet*. En algún momento, los teatrólogos y dramaturgos caribeños que tuvieron la oportunidad excepcional de asistir al final del proceso de la puesta en escena y a sus primeras cinco funciones, darán a conocer sus valoraciones con el interés y la complejidad que los mismos demandan.

Por ahora, baste decir que la propuesta escarba en la actualidad universal a partir de la fricción de tres obras o líneas de escenificación: el relato del monje Saxo, la versión que el Odin cuenta de ese relato bajo el peso de los siglos, y la historia de unos extranjeros que inundan como ratas el castillo de la atormentada familia real. Para ello el director echó al ruedo jóvenes actores y actrices de vintiuna nacionalidades representando estos extranjeros, una agrupación completa de danza balinesa con intérpretes y músicos, el bailarín brasileño de Candomblé Augusto Omolú y el maestro del teatro Noh Akira Matsui; todos sobre un espacio en forma de herradura, semejante al escenario del antiguo teatro griego, pero con varios pasillos utilizados por el público al dirigirse a las gradas y por los actores hacia el gran círculo de representación.

El elenco creó matices aproximando culturas y tradiciones milenarias, menos a través del vestuario que mediante el comportamiento físico-vocal, la presencia gestual, danzaria y la incorporación de Roberta Carreri (Gerutha, madre de Hamlet), Augusto Omolú (Hamlet), I Wayan Bawa (Fengo, hermano de Orvendillo), Cristina Wistari Formaggia (Orvendillo, padre de Hamlet), Akira Matsui (Reina de las ratas o La Plaga, y un guerrero amigo del príncipe), Julia Varley (Saxo Grammaticus), entre otros intérpretes.

El discurso sonoro, imprescindible en este diálogo de culturas, empleó lenguas muertas –latín y el antiguo balinés–, italiano o inglés, portugués, japonés y expresiones sueltas en diversos idiomas europeos. La música, compuesta y arreglada por Frans Winther, se enriqueció con la extraña sensualidad y espiritualidad que transmite la voz del músico indio Annada Prasana Pattanaik, las ejecuciones del percusionista bahiano Cleber da Paixao, las hermosas interpretaciones de Brigitte Cirila, Kai Bredholdt y Mia Theil Have (novia y hermana de leche de Hamlet). Los dos últimos son integrantes del Odin, sin olvidar el resto de los músicos del grupo y los integrantes de Gamguh, el ensemble balinés.

El sonido oscurecía y ambientaba, sugería y narraba, alternaba su propia imagen con la imagen visual que tampoco era ilustración. Discurso sobre discurso, la fábula multiplicada comentaba sobre sí misma dentro de una puesta en escena de ostensible espectacularidad, pues apeló a la iluminación de fuego y a la eléctrica, a carteles, a música en vivo, a alrededor de ochenta artistas en el espacio, fuegos artificiales y, ya en Dinamarca, a la incorporación de una máquina montacarga.

El público que asistió al Palazzo salía estimulado y atónito ante una obra cruel y seductora. Después de aplaudir un buen rato y viendo que los actores no volverían a salir, bajaban de las gradas comentando la extrañeza de lo visto y oído, dispuestos a regresar a la tranquilidad de sus vidas. Y no es que la línea emocional de la representación no les haya tocado. Es que la oleada de euforia y el dolor de *Ur-Hamlet* no invaden, se inoculan.

Tras la función del domingo 23 de julio culminó el Ravenna Festival y la estancia italiana. Al día siguiente, por diferentes vías, los miembros del equipo, unas noventa personas, salieron rumbo a Holstebro, pueblo donde radica el Odin. Dentro nos quedó la memoria de un encantamiento teatral, la entrevista-homenaje que Eugenio recibió a orillas del mar Adriático, el cumpleaños de Julia Varley, el reconocimiento que el alcalde de Russi realizó al equipo y el recuerdo en sí de la ciudad, un lugar espléndido.

### En Dinamarca

Llegar a Dinamarca implicó la fascinación de volar otra vez sobre los Alpes. Acompañando al Odin, fuimos por carretera hasta el aeropuerto de Bologna. El viaje fue directo a Copenhague, y de ahí a Karup, desde donde un bus nos llevó a Holstebro. Durante el recorrido apareció la luz suave de las tardes danesas, una vegetación nueva como el clima y el lenguaje. Durante el verano la claridad del día desaparece a las 10 pm. Nos dijeron que en invierno a las 3 pm ya



es de noche. Me conmovieron. Pero más me estremecieron los sucesivos indicadores de la cercanía a la sede del Odin Teatret. Al bajar del transporte y pisar la gravilla se cumplió un anhelo de 18 años: la mitad de la vida. Imposible no pensar en quienes desearon llegar o lo desean, y nunca han estado o no estarán. Fue una manera de hacerlos presentes.

Todo huele allí a historia viva. Piedras, bancos, esculturas, servicios sanitarios, afiches, libros, revistas, adornos, muebles, alfombras, paredes

y techos, todo es materia de investigación. Y a la vez todo es tan sencillo, tan útil y dinámico como la rústica casa de un campesino que no puede darse más lujos que el de crear las condiciones imprescindibles de trabajo para garantizar la mejor producción. Cada cosa en su lugar, y cada lugar rezumando quietud y humildad. También se percibe el árbol genealógico profesional. Están los agradecimientos (la torre negra a la bailarina Odissi Sanjukta Panigrahi con una habitación de cristales), los



vericuetos perfectos para extraviar curiosos y recién llegados, los salones de trabajo (cada uno con su atmósfera singular: el rojo, el negro, el blanco y el azul) y los lugares sagrados (los salones mismos, el túmulo simbólico de Sanjukta levantado con piedras enviadas desde distintas partes del mundo) que funden la memoria y la tradición, las oficinas y cuartos de los miembros actuales del Laboratorio y los de siempre (el de Jerzy Grotowski, y aquel propio donde Eugenio Barba despliega sus horizontes), la videoteca, la biblioteca y el centro de información en crecimiento, aún con olor fresco a madera, los talleres de confecciones y reparación de útiles de trabajo.

Los siete días en la sede del Nordisk Teaterlaboratorium se esfumaron sin poder agarrar la inmensidad del lugar y lo que representa. Se ensayó nuevamente de acuerdo a las condiciones de los nuevos espacios de representación. Se cambiaron acciones en los cuadros que permitieron el ascenso de otros registros sumergidos. El espectáculo se devoraba y se paría a sí mismo. Lo cual quedó en evidencia en la única función que algunos de nosotros vimos en Dinamarca (dos profesores permanecieron durante una semana más). Había empezado a llover y el verano nórdico demostró su hermosa fragilidad. Eugenio Barba nos recibió en su oficina y la conversación duró dos horas. Else-Marie Lauvik, fundadora de esta comunidad teatral con 42 años de vida, tuvo a bien, junto a otras amabilidades, prepararnos durante la última cena una despedida inolvidable a cuyo jolgorio de música y teatro se unieron todos los presentes.

Al amanecer hicimos un largo viaje en tren hacia la capital, y gracias a un buen amigo del Odin estuvimos un día en Copenhague, ciudad que descubrimos con igual fascinación. Y en el vuelo hacia La Habana, bajo la ansiedad por ver a la familia y el regreso al hogar, apenas podía sopesar -todavía no puedo- la significación personal de lo que en la mente tomó la caprichosa forma de un reencuentro con paisaje nostálgico incluido.

**R. Pineda Labairo**

## la soledad del corredor de fondo, con permiso

**ACLARACIÓN: SÉ QUE EL** título no es original, pero no me importa. Es una sugerencia que he aceptado para vincular dos reflexiones que aparentemente nada tienen que ver entre sí, dos experiencias distantes. Las une la imagen del corredor de fondo mientras intenta correr contra sí mismo. Es una imagen que después de pensar mucho me resulta entrañable para definir a algunos teatreros. Y porque todo lo que escribo después no tiene el valor de ninguna verdad absoluta, es tan sólo el diálogo conmigo misma en la carrera de fondo que es el teatro. Y porque a fin de cuentas, todos tenemos nuestra propia carrera de fondo contra el tiempo.

Ser actriz me ha obligado a estudiar la forma en que mi profesión me inclina a registrar un comportamiento que a veces me sorprende. Con más de quince años de intenso trabajo; que incluye no solo la asunción de roles, sino un arduo entrenamiento y un constante preguntarse cómo se hace y por qué se hace; me sorprende verificar que hay respuestas que pertenecen al universo de mi condición de histrión, es decir, que mi vida toda está inundada por esa cultura que durante años ha logrado en mí una natural condición (ahora natural) que elige y prefiere reacciones que, claro está, pudieran parecer extrañas a otra persona. No

se trata de originalidad, se trata de una condición *orgánica* resultado de un trabajo consciente sobre los resortes que un actor pone en juego para desarrollar su arte, y también, de una segunda naturaleza que va apareciendo y que junto a tu natural *forma de ser* modela tus reacciones y tu mirada frente al mundo.

Es este un tema realmente apasionante. El universo de la artesanía teatral se abre como un espacio infinito para entender no sólo algunas reglas que el teatro impone, sino la forma específica en que los actores en cada momento y en cada cultura logran convertir un oficio tan extraño en un acto digno. En mi caso,

I

### Gales: imágenes que hablan

Hay vivencias que permiten un grado de comprensión real sobre las cosas. La razón, los estudios, el pensamiento y los sueños, hacen que podamos imaginar y hasta vivir en consonancia con principios que vamos hilvanando según nos indica la experiencia. Pero hay vivencias, que sin ser grandes ni aparatosas, nos dan la posibilidad de un conocimiento hondo; pequeñas cosas, casi insignificantes, casi ridículas, que nos colocan delante de toda la historia, delante de todos nuestros sueños y nos preguntan sobre las dimensiones de la vida. Son experiencias de silencio que ninguna palabra logrará registrar; tan solo un balbuceo racional que puesto en tinta corre el riesgo de lo absurdo (el poeta José Lezama Lima ya lo sabía cuando se negaba a viajar como no fuera sentado en el sillón de su casa; sentía horror por los aviones y afirmaba que viajar era como morir).

Jill Greenhalgh



como actriz cubana, me obsesiona la búsqueda de la dignidad del actor; relacionada con su capacidad para comprender lo que hace y defender su oficio desde la hondura de una ética que emerge de aquella comprensión.

No sé por qué, en mi memoria, hay hitos que no logro separar de mí. Uno se relaciona con mi primer maestro de Historia del Teatro en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte: Fuxá, como todos le llamábamos. Mi maestro, en aquella aula de ladrillos hirvientes al sol del mediodía, se entusiasmaba para obligarnos a ver a los actores de Shakespeare representando a Julieta, y reía con picardía cuando afirmaba que eran Julietas con barba porque las mujeres en aquella época no podían actuar. Imaginar aquello desde el siglo veinte parecía inverosímil. La historia se había encargado de incrustar la imagen del teatro de Shakespeare como algo idílico, lírico, lleno de trajes bellísimos y olores venidos de lo más sofisticados rincones del Asia. Mi

maestro disfrutaba esa clase como una especie de venganza ante esa otra imagen distorsionada que la cultura occidental martillaba en nuestro gusto, despojando así la experiencia del teatro de todo lo que lo hacía inmenso. Desde entonces, me encantó aplicar esa venganza también a los que iban siendo mis alumnos, en el aula y en los escenarios; y descubrí que esa actitud de irreverencia es natural de mi propia cultura y yo la elijo también para construir mi comportamiento en el teatro.

Ahora esa experiencia ha sido bombardeada por otra experiencia casi insignificante: Jill Greenhalgh, fundadora del Proyecto Magdalena en 1986, ha logrado que el British Council en Cuba costee los gastos de mi pasaje a Reino Unido, y ello me permita participar en el encuentro que ella misma diseña y dirige desde hace unos años en Gales. Esta vez, entre el 18 y el 22 de julio de 2005, el tema del encuentro es: *The Articulate Practitioner-Articulating Practice*; que

propone discutir sobre la forma en que las mujeres teatristas han logrado articular la teoría y la práctica en su trabajo; o las formas en que las mujeres teatristas perciben que la teoría puede articularse o no a la práctica teatral. Desde hace algún tiempo, Jill Greenhalgh ha dedicado esfuerzos para crear espacios donde las mujeres que hacen teatro o cultivan el performance tengan la obligación del uso de la palabra para explicar lo que hacen; ella tiene la hipótesis de que las mujeres pueden tener una manera particular de acercarse a la palabra para comprender y hacer comprender su trabajo. De ahí su empeño para que los encuentros que diseña propongan siempre amplios espacios de confrontación donde las artistas tengan que hablar, dictar conferencias, intercambiar y hacer escuchar los criterios, los principios y el sentido del arte que cultivan.

Por Cuba, participamos en el encuentro de Gales, en la Universidad de Aberystwyth, Raquel Carrió, con una conferencia sobre el componente del mestizaje en Cuba como condición de trabajo en la historia del Buendía; y yo, que impartí un taller de dos horas a partir de la palabra precisión, y presenté mi demostración de trabajo: *El camino de las preguntas*.

El programa era intenso, desde las 9 de la mañana hasta las 11 de la noche, con espectáculos de teatro, performances, conferencias, demostraciones de trabajo, talleres y mesas redondas. Más de veinticinco mujeres invitadas de diversas partes del mundo; actrices, directoras, performeras, maestras, escritoras, bailarinas, estudiosas e investigadoras, que durante cinco días mostraron su trabajo y respondieron preguntas que un público ansioso de participar, atento y crítico (fundamentalmente jóvenes y estudiantes universitarios, mujeres en su mayoría) no se cansaba de lanzar buscando encontrar congruencias, sentido y orientación para su propio futuro profesional. Me sorprendió el nivel de cuestionamiento y profundidad de muchas jóvenes que se iniciaban en el mundo de la escena queriendo diseñar caminos que se apartaran de

Raquel Carrió, Julia Varley y Roxana Pineda



la banalidad, queriendo establecer como punto de partida un compromiso a fondo con el estudio de su arte, con el diseño de plataformas de acción que incluye no sólo la belleza de una imagen o una buena interpretación de actor, sino también la conciencia de que es necesario un compromiso con el conocimiento del arte y un compromiso con la realidad del mundo en el que estamos inmersos.

La relación entre la teoría y la práctica fue abordada entonces no desde un discurso teórico como siempre suele ocurrir, lo interesante fue lo contrario: abordar el tema desde las experiencias prácticas que van generando un código verbal interno que al encarnar la realidad de la experiencia propone siempre un modelo de análisis y un modelo de acción bien preciso. Desde el interior de los procesos (pocas veces estudiados) nace un modo particular de articulación entre pensamiento y práctica que a mi modo de ver puede crear instrumentos muy interesantes a la hora de comprender la naturaleza del arte del teatro, del arte del actor, del por qué de una respuesta u otra. No se trata aquí de una batalla entre la teoría y la práctica ni mucho menos, se trata de algo que va más allá de esa insulsa diatriba que muchos estudiosos se encargan de alimentar: de las huellas que van dejando en la arena los actos silenciosos de los artifices, un camino que el viento arrasa pero que a fin de cuentas, como en la arena del desierto, va creando otros paisajes a veces parecidos, a veces irreconocibles, pero paisaje de arena al fin, donde todas las huellas están en su no estar.

Entonces, me vi allí sentada en Gales, paisaje increíblemente hermoso que solo conocía a través del cine; bajo el desafío de la oficialidad del idioma inglés (todo en inglés), entre mujeres de España, Turquía, Noruega, Dinamarca, Argentina, Suiza, Australia, Alemania, Estados Unidos; en un país que para mí hasta ese momento encarnaba en la imagen de William Shakespeare; en los espacios que pertenecen a la Universidad que auspició el encuentro; una Universidad en la que la enseñanza del teatro tiene

un buen espacio, con sus magníficas aulas y sus magníficas salas de representación; yo contaba los focos del techo y la calidad de las parrillas pensando en Santa Clara, en mi grupo, en el teatro que defendemos. Miraba a Raquel Carrió, mi excelente maestra de Literatura, ahora mi colega de viaje y profesión; a Julia Varley, que habló de piedras y de aguas mientras vaciaba la jarra llena de H<sub>2</sub>O y *stones* sobre sus pies; a Jill tan feliz porque el encuentro estaba siendo exitoso (de la mano de sus dos hijas y su esposo que es su mano derecha); a Cristina Castrillo, que después de la función de *Umbral* tuvo que recibir un masaje en la espalda de manos de una muchacha que lo había aprendido en un país extraño; de Guzin de Turquía que habló de los asesinatos de mujeres y el desafío de su trabajo para defender la capacidad de decisión femenina en un país donde la mujer está sujeta a tantas limitaciones; a Rosa Casado que vive en España como si no perteneciera al primer mundo, en una comunidad aislada donde se empeña en hacer que la vida de la gente sea digna y respetada en contra del aislamiento y la precariedad que los acecha (Rosa es muy joven, y ha presentado un performance con islas de chocolate que se come mientras pinta con tiza en el suelo las distancias entre pedazos de tierra y la dimensión del mundo desde distintas referencias); a Geddy Aniksdal, de Noruega que ha leído su intervención sentada en una silla, ella que es todo movimiento; a Silvy Pritz, de Argentina que se transforma de sujeto cambiando de traje y componiendo en el espacio un diseño de comportamiento que pasa por lo pequeño o lo amplio, lo tembloroso o lo ríspido, y baila y canta con una silla. Junto a ellas dos presenté mi demostración, que construí para ir al encuentro, hilvanando a través de la selección de mi memoria afectiva algunos momentos de mi trabajo como actriz, con el obstáculo de que solo podía contar con media hora. Media hora de dieciséis años de trabajo. Difícil.

Sentada en una banqueta cubierta por el paño rojo que utilizo en mi espectáculo *Piel de violetas*, espero la entrada del público. Canto *La mar astaba sarana, sarana astaba la mar;*

una canción que aprendí desde niña y he utilizado para entrenar la voz porque el juego es cantar las palabras con cada una de las vocales a las que yo aprovecho para buscar los resonadores. Una entrañable amiga me ha dicho después: *tienes que poner una sonrisa en tu trabajo*; es un misterio recoger la imagen que en otros puede dejar nuestra presencia (cuando es una opinión que nos importa).

He vuelto a ver la demostración de Julia Varley *El hermano muerto*, ahora en inglés, y me pareció descubrir cosas nuevas, pero sé que ella no ha cambiado nada salvo el uso de los espejuelos porque el tiempo pasa. Gilla Cremer, de Alemania, trae una versión de Medea que enseña a la mujer encerrada en su mundo cotidiano, presa entre muebles y paredes que ella rompe cuando al final abandona el espacio y dice: *ves, yo también puedo construir mi espectáculo*. Eddie Ladd, de Gales, casi irreconocible como mujer, compone un mosaico de gestos virtuosos y enérgicos que se repiten mientras se enfrasca en la precisión de ser Tony Montana en un charco azul de agua real. Geddy Aniksdal canta los poemas de *No hay doctor para los muertos* en la última noche del encuentro y su energía nos acoge. Constató una tendencia muy fuerte al cultivo del performance entre las mujeres europeas; piedras, agua, tierra, el cuerpo desnudo de la mujer que danza, el cuerpo en el espacio cual estructura tridimensional que se transforma, vestuarios creando marcos de referencias, la calle como testigo; y una insistente necesidad de preguntarse quién soy, una insistente presencia de escenas filmadas que aparecen ahora en video y conforman las instalaciones de todo tipo que a veces atraen por su ingeniosidad. Extraño a veces el relato, el ritmo que nace de una estructura de acciones. Y todo el tiempo, entre el idioma inglés y las referencias fotográficas, intento encontrar el sentido de cada propuesta. De Australia, ese continente tan extraño para nosotros (esa isla inmensa) llega Margaret

Camerun, colaboradora habitual entre los encuentros de Magdalena; sobre una piedra, vestida con un sobretodo y empapada de agua, chorrea todo el tiempo y se afana por no caer de la pequeña piedra sobre la que sus pies resbalan. Su presencia atrae.

### Viaje en la imagen

¿Cómo lograr que la práctica teatral entre a los espacios académicos? ¿Cómo hacer ver a los estudiosos que el trabajo de los artesanos es la tierra donde todas las semillas del pensamiento pueden florecer (o la arena, o el agua)? ¿Qué relaciones productivas pudieran establecerse para que el intercambio entre teóricos y artesanos sea en verdad un intercambio y no la dictadura de los que dominan espacios de jerarquía en centros de estudios, universidades, publicaciones, instituciones culturales, etc.? Son preguntas que no tienen género, preguntas que las mujeres intentamos responder desde la realidad de nuestras prácticas. Hay que llevar el trabajo concreto a las universidades, mostrar la manera en que enseñamos, estructurar espacios pedagógicos donde los estudiosos puedan ser parte y no centro, colaborar en la formación de estudiantes ansiosos de enfrentar otros modelos de aprendizaje. Crear grietas con acciones precisas, penetrar los sistemas cerrados con estrategias de solidaridad.

Es inútil encontrar de facto una respuesta certera. Pero aquí, mientras se desarrolla el encuentro, está teniendo lugar en lo efímero del tiempo del teatro, una acción que intenta romper aquella imagen indignante de la mujer a la que se le prohibía la entrada a los escenarios. Es un gesto tan humilde que nadie repara en ello, y muchos pensarán, afirmarán desde su butaca de jueces inteligentes, que las mujeres pierden el tiempo tratando de ser originales porque el mundo cambió. Es cierto, hay muchas actrices en el teatro, y la palabra actriz ya no es sinónimo de prostituta. Es cierto, las mujeres pueden hablar, pero el silencio

acumulado de tantos años, ha dejado una marca cultural muy fuerte que trasmite el silencio como modelo útil y hábil de comportamiento; el silencio (la ausencia de participación) como estrategia de espera, arma de protección y refugio. El mundo cambió y las cifras de abuso, asesinatos y violaciones de mujeres son abrumadoras. El mundo cambió y un presidente puede perder o ganar las elecciones según apueste o no por el derecho al aborto. El mundo cambió y las cifras de mujeres con puestos de trabajo por debajo de su capacidad y menos pagadas que los hombres en los mismos puestos son alarmantes. Estos simples detalles me obligan a reconocer que el Proyecto Magdalena es una red que no está sometida de ningún modo a las estrecheces de algunas corrientes feministas. Por el contrario, es un espacio de encuentro donde las relaciones van tejiéndose naturalmente para fortalecer la búsqueda de espacios de participación, para, a través del trabajo creativo, fortalecer la ruptura de esos silencios que tanto ha amordazado históricamente la presencia de las mujeres en diferentes instancias sociales de participación. De ahí la insistencia de Jill Greenhalgh para que las participantes puedan *hablar* de lo que hacen, para que defiendan ellas mismas el *derecho a la voz*, que es defenderse de esa minoridad a la que tantas veces la historia y la historia de la historia las confinó.

Me queda muy claro que no es una *perreta feminista*. A la larga, se están defendiendo espacios de resistencia para que los artesanos (silenciados tantas veces), protagonistas reales, puedan orientar el estudio de sus obras, puedan hacer preguntas inteligentes sobre el sentido de sus obras, develar algunas claves, encontrar la naturaleza orgánica de las palabras que nacen del trabajo cotidiano, y desarrollar estrategias propias que no necesariamente tengan que venir desde una inteligencia exterior. Con una leve diferencia; todas esas estrategias están sustentadas por la sabiduría de la experiencia, por el conocimiento real de un trabajo

sostenido durante años, por una vida entregada al cultivo de un oficio tan efímero que muchas veces los protagonistas son nombrados *anónimos*. Y claro, hay una elección que condiciona este gesto, se está defendiendo el punto de vista de la mujer en el teatro, a partir de la experiencia de que la mujer enfrenta discriminaciones y prejuicios históricos que una cultura de siglos, a pesar de luchas y logros en tal sentido, hace aparecer como condición natural.

Magdalena abre espacios de participación para que las voces femeninas tomen cuerpo y para que, desde el trabajo de tantas mujeres que hacen teatro, pueda confrontarse, estudiarse y promoverse, otra historia que ya va teniendo contornos más precisos, la historia del trabajo femenino en el teatro (relacionada con la historia del silenciamiento de la voz de lo femenino en su sentido más amplio). Pero el intento es tan serio que se formula en términos de hipótesis, y al recoger datos, extender relaciones y abrir cada vez más frentes de trabajo, Magdalena permite que la obra de muchas mujeres encuentre refugio, y que el verbo femenino pueda registrarse también como contribución a la forma en que vamos ejerciendo nuestro oficio y nuestro lugar en el mundo contemporáneo, plagado de realidades horribles también en relación al lugar que la mujer tiene en las estructuras sociales.

Confieso que no padezco esas discriminaciones en el interior de mi grupo. Casi como una ironía, al Estudio Teatral le ha sido casi imposible encontrar actores (hombres) y después de más de quince años de trabajo, todavía hoy, somos cuatro actrices y un actor. La mayoría de los que se acercan son mujeres. Siempre nos hemos preguntado por qué en nuestra ciudad (Santa Clara), los hombres llegan tan poco al teatro en comparación con la inmensa cantidad de mujeres que deciden entregarse al oficio. Tenemos una teoría relacionada con el machismo, pero es algo que nos preguntamos sistemáticamente. En



De caos & de cacaos, La Candelaria

las escuelas de arte, por ejemplo, en grupos de diecisiete o dieciocho alumnos, tan solo dos suelen ser varones.

Creo que la condición de *marginado* no es algo tan evidente como suele afirmarse (en un mundo donde reina el caos, los conceptos van perdiendo sus contornos y el trasiego de lenguajes enturbia el significado real de las cosas; entonces reafirmo la utilidad de la precisión y entiendo porqué en nuestro trabajo, la precisión se convierte en algo obsesivo a todos los niveles). El Proyecto Magdalena intenta ser preciso a la hora de elegir la estructura de sus encuentros, a la hora de priorizar los temas y el modo de reunión, a la hora de abrir esos espacios que la red va tejiendo aparentemente sin un orden preestablecido. Marginar, separar, distanciar, alejar, cercar, delimitar, discriminar, y así toda una cadena de palabras que servirían para nombrar el acto humano donde las jerarquías de poder establecen lo útil y lo desechable en una cadena de relaciones verticales tan sutiles, que las propias instancias de poder, para validarse, son

capaces de asumir las palabras y algunos comportamientos que ese mundo marginado encarna. Pero en ese pequeño coqueteo desconoce en su arrogancia el peligro de la resistencia. Y es dentro de esas grietas donde puede gestarse otra forma de relación, otra forma de diálogo, una manera diferente de entender la diferencia.

Conozco perfectamente la cultura de la resistencia. He nacido y crecido dentro de una cultura donde la resistencia es algo esencial. No la resistencia como norma cultural folclórica y pintoresca; no la resistencia reducida a discursos preestablecidos que garantizan un espacio de aceptación tácito; no la resistencia ante modelos diferentes que la mayoría debe sofocar; no. Me siento deudora de una cultura de la resistencia que arriesgando el suelo seguro hunde sus raíces en lo hondo de la tierra y en un gesto pequeño, humilde y silencioso, viaja hacia lo desconocido para construir imágenes que trastornan lo establecido, que desequilibran el *status quo*, que alimentan subterráneamente la gran marea pública de los grandes

discursos, prestando gestos, imágenes y palabras, que ahora desde lo oscuro, son imposibles de validar.

Es la lucha eterna por la supervivencia del hombre, entendida como la lucha por la dignidad en vida del hombre, que llevada a nuestro universo personal, asume derroteros también relevantes en el destino de la humanidad.

Estas preocupaciones no nacen de una hipótesis *teórica*. Son preocupaciones que se alborotan y arden en mi trabajo cuando me enfrento al entrenamiento o cuando tengo que improvisar una escena, o cuando diseño un encuentro entre actores. Son obsesiones que se avivan delante de todas esas mujeres que ahora en Gales, ayer en Cuba y mañana en Australia y New York, a través de su trabajo y en el intento por ganar espacios y construirse una voz propia, van destruyendo relaciones de verticalidad, van creando un entorno donde la obra no está desligada de la energía que la sustenta, y donde se hace imprescindible descubrir el sentido de esos actos para compartir la sabiduría y contagiar a otras con el derecho a ser y a resistir.

Tampoco se trata de un club idílico que es dueño de la Verdad. No hay una verdad, todo es sospechoso y hace pensar en lo contrario. Hay espectáculos que gustan y otros que no, hay actrices que acaparan nuestra atención inmediatamente y otras que no, hay trabajos más definidos que otros, hay caminos que apenas se intentan. Se trata de algo natural, que pertenece a la vida, con actrices y directoras y escritoras que tienen sus propias vidas en sus propios grupos, en sus propios países y eso no se quiere edulcorar. Hay discusiones y enfrentamientos, hay estrategias para lograr que alguien pague para seguir haciendo encuentros y publicar libros que testimonien todo el trabajo de tantos años.

A veces lo que más se aprovecha no es siquiera el descubrimiento de algún trabajo estremecedor o un testimonio que conmueva. A veces lo que uno se lleva no está en los espectáculos, ni en algo que alumbre

de modo distinto tu trabajo personal, ni en un criterio que te haga cuestionarte lo que te ha traído hasta aquí. A veces, lo que se registra en la memoria es la figura de una persona que sentada junto a ti, en silencio, toma una taza de café mientras te dice absorta dentro de su taza: *estoy pensando qué inmensas pueden ser las cosas pequeñas*. Y afuera llueve por primera vez para mí en Londres, y yo, sin saber por qué, tengo ganas de cantarle a mi abuela. A veces lo que se queda son imágenes sin palabras; el perro pastor alemán que por celos ante nuestras muestras de cariño ha desbaratado delante de nosotras al perrito pequeño ya anciano, delante de nosotras que a pesar de nuestros gritos nada hemos podido hacer. Lo que se queda es el ojo de esa actriz, el ojo azul cuya pupila no se cierra; la muchacha que me da las gracias porque después de un accidente que la dejó inválida es la primera vez que participa en un taller y hace cosas con su cuerpo; y una atmósfera apacible, que nace de la aceptación, de los brazos abiertos para ver qué pasa, y que contiene las dudas, el rechazo, el cansancio, la alegría y mucho trabajo.

¿Y adónde va todo esto? No lo sé. Como actriz supongo que se acomodará en algún sitio como reserva en casos de guerra. Las imágenes tienen un modo particular de hablar. Y siento que hay un camino abierto en el Proyecto Magdalena para revertir muchas formas de relaciones impuestas por siglos de una cultura patriarcal. Es el diseño elegido para crear puntos de fuga por donde las mujeres que participan puedan aliviar sus propias energías y proponer libremente a su vez otro punto de encuentro: como las migajas que Pulgarcita va tirando en el bosque y que le permitirán después reconocer el camino. Las migajas pueden ser comidas por los pájaros, porque en Magdalena las líneas, como han dicho Julia Varley y Jill Greenhalgh, no son lo que cuentan, sino esos espacios vacíos que se crean cuando Pulgarcita tiene que decidir cómo hacer para encontrar las puertas del retorno. Y siento, que aunque Magdalena se define por lo femenino, su accionar no se relaciona con una visión estrecha del feminismo,

sino con aquellas ideas más amplias que dentro de las teorías feministas afirman que a una filosofía de la tolerancia habrá que imponer una filosofía de la solidaridad, porque la tolerancia incluye la discriminación de lo diferente que se acepta, pero la solidaridad barre con la noción de lo diferente para crear relaciones horizontales de colaboración y encuentro. ¿Acaso no implica esto una postura revolucionaria en medio de la situación de caos que vive nuestro mundo?

Las imágenes son las que hablan en la memoria, a la memoria. Terminaré por el principio. *El viaje* es una noción con una larga historia en la cultura de los cubanos. El viaje a través de las imágenes produce un conocimiento extraño. Nunca había estado en Londres. Mi primera imagen será siempre la de aquella muchacha negra, de algún lugar del caribe anglófono, que a mi llegada al aeropuerto luchaba con fuertes palabras y gestos muy violentos con el policía de aduanas y le exigía la entrega de su pasaporte, no la dejaban pasar, evidentemente tenía problemas con sus documentos de visa. Dentro, su madre, una negra gorda sentada en una silla de ruedas, lloraba a gritos con una fuerza espeluznante que me hizo sentir pánico, y repetía una única frase en inglés; *my baby, my baby...* La muchacha, obligada a salir, cansada de su bronca, se sentó en una esquina y sacó un raro instrumento de cuerdas, y muy quedo, con una voz que recordaba a sus ancestros de África y los *spirituals* americanos, comenzó a cantar. La gente seguía su ajetreo, pero yo no podía moverme. Olvidé el inglés más elemental y sentí mucho miedo. La joven negra, sin transiciones, guardó su instrumento y se levantó y pasó por delante de mí e insultó al agente de aduanas que me atendía y luego se volvió a mí y me dijo casi en un grito: *yo no he hecho nada, quiero mi pasaporte*. Entré a Londres con el pecho apretado con la imagen de dos mujeres ahogadas.

Las imágenes hablan con una fuerza particular. Cuando organicé Magdalena sin Fronteras en Santa Clara perdí la voz completamente; yo que poseo una voz fuerte y pocas veces me afecto trabajando. Son cosas que

te detienen y te hacen pensar, misterios que te inducen a tomar otras rutas, como la imagen de esta muchacha que me recibió en Londres, donde yo soñaba estar para visitar el teatro de Shakespeare. Visité el teatro de Shakespeare. De la mano de Raquel Carrió recorrí algunos lugares míticos de Londres, pero mi única obsesión era llegar al Globo. Y fue el primer lugar que pisé. Recordaba la película de Al Pacino *En busca de Ricardo III*, y mientras caminábamos por el Paseo de la Reina, junto al Támesis, descubrí las paredes del Globo, donde tanto teatro perdido para siempre tratamos de reconstruir. Entré al Globo, mis ojos no me alcanzaron para devorar el lugar, quería percibir alguna energía particular que saliera de la tierra; estaban dando una función de *Pericles*, pero yo estaba recortada de ese espacio tiempo real y le hablaba a Shakespeare y pensaba en nosotros, y allí, entre madera y de pie, como lo hicieran la gente del teatro isabelino, comencé a llorar. No servirán las palabras.

Todo encuentra su acomodo mijita, dice la voz popular. En pocos días todo se relacionaba paradójicamente, las mujeres que no podían estar en los escenarios, la muchacha negra en el aeropuerto, el Globo y la memoria de Shakespeare, las Magdalenas construyendo espacios de encuentro, el perro muerto. Y para que las imágenes fueran bien contundentes, el miedo al metro. Percibir el miedo en las calles de Londres por el reciente atentado con bombas en el metro de la ciudad. La policía, las sirenas sonando a cada segundo, la consternación de la gente que no obstante se agolpa en Trafalgar Square para disfrutar de los días de sol que acompañaron toda mi visita a Reino Unido. Me gustaría que las imágenes hablaran por mí, que el nombrarlas dejara un sabor como de extraña confusión imposible de agotar; para ser fiel a lo que se va quedando en la memoria de esta actriz enraizada en su pequeño grupo de teatro mientras tiene la oportunidad de ir enfrentando algunos hitos de su biografía.

El Big Ben toca sus campanadas escoltado por policías con armas largas.

El tráfico se tranca porque la gente no quiere tomar el metro. La exposición de Frida Kalho, que por primera vez reúne la mayoría de sus obras (veo delante de mí los cuadros míticos de esta mujer –otra vez la mujer– misterio). Han acordado un día y una hora fija para rendir homenaje a los muertos en el atentado con tres minutos de silencio. La policía dispara a la cabeza de un brasileño que le resultó sospechoso. Las fotos revelan ahora que no llevaba mochila, que no llevaba abrigo abultado, y que no corrió. He visto liebres inmensas corriendo por los campos de trigo. He visto cisnes que corren detrás de las personas para pedirles pan. La señora de la casa se queja porque no nos acordamos de los tres minutos de silencio y yo le pregunto cuántos harían falta para los niños muertos en Irak. Las gaviotas como las de los muñequitos cruzan muy cerca de nuestras cabezas en Gales, donde la montaña frente al mar es imponente. Se desata una ola de violencia contra las poblaciones musulmanas. En Cuba otro huracán se desvía y no toca tierra. Cumpló 43 años en Cardiff, la capital de Gales, y me cantan felicidades y como pastas cocinadas por una excelente amiga y aprendo a darle de comer a los caballos con la mano abierta para que no muerdan. He implorado al espíritu de Shakespeare, le he pedido algo. Recuerdo perfectamente el lamento de la muchacha negra a mi llegada a Londres y los gritos de su madre mientras repetía: *my baby, my baby*.

## II

### Tan ridículo que lo verán

Me ha contado lo que era Puente Nacional, el pueblo de su madre donde aprendió a reconocer la violencia desde muy chico. Un día, siendo un joven, estaba en una taberna con unos amigos, y otros muchachos bravucones comenzaron, ya con unos tragos encima, a lanzar chistes un tanto picantes sobre ellos. Santiago dice que nunca se destacó por peleador ni mucho menos, pero la cosa se estaba poniendo muy fea con los bravucones del otro pueblo. En medio de aquella



Patricia Ariza y Santiago García

tensión uno de sus amigos grita: *¡Cuidado, que este es de Puente Nacional!* y para su asombro todos los bravucones salieron disparados y los dejaron tranquilos. *Así puedes hacerte una idea de lo que era Puente Nacional*, me dijo riendo socarronamente.

He hecho un descubrimiento muy interesante, me dice (sentados en la mesa de la cocina de Patricia Ariza) *Mi padre, que fue militar de carrera, siendo muy joven, recibió la orden de perseguir a un bandido que andaba molestando por la zona. Y mi padre pasaba los días rastreando y persiguiendo al tal forajido, que era de apellido Ariza y resultó ser un primo de Patricia*. Alrededor de la mesa las risas caen y todos seguimos atentos las carretas del Maestro, hechizados por el embrujo de su palabra. Ahora el Maestro Santiago García tiene una nueva teoría sobre el whisky que no se cansa de repetir. Es la historia del descubrimiento y la evolución comercial de la bebida; y me asegura que de todos los existentes el mejor, el que conserva el sabor original irlandés, es uno en específico que se puede encontrar increíblemente en el Aeropuerto de Panamá; y cosa curiosa, es el más barato. Ya me ha recetado beber un wisquicito el

primer día de estancia en Bogotá, porque dice que es lo mejor para contrarrestar el mal de altura. Y he estado tan mal con la altura que decidí hacerle caso. No sé si es el influjo de Santiago, pero me hizo bien la última vez. En una de sus últimas visitas a Cuba nos dio a Joel y a mí un consejo muy sabio: *Cuando quieran darle peso a alguna teoría o algún argumento ustedes dicen que hay unos investigadores alemanes que han descubierto que...* Después de eso lo he escuchado dictar conferencias o charlar con amigos y repetir varias veces que hay algunos investigadores alemanes que...

Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada han preparado y publicado el libro *El teatro como Coraje*, que en más de seicentas páginas, intenta apresar la vida artística del maestro Santiago García. La entrevista hace que los testimonios sean muy valiosos y permite recuperar muchas vivencias que de otra forma iban a perderse en el tiempo. En una de las primeras páginas Santiago García cuenta cómo desde muy niño en su casa se montaban escenas de teatro porque a su padre, que era militar de carrera, le encantaba eso de las charadas, donde se representaban escenas con juegos de



Nayra, La Candelaria

palabras y cosas graciosas. Y él siempre estaba involucrado en las presentaciones porque su padre era un ferviente cultivador de charadas. Hay una anécdota que me encanta, porque siento que retrata el espíritu de Santiago. Era un niño de apenas siete años y escribió para dos primas su primera obrita de teatro. Se llamaba *Sisi y Mimi*, porque una niña siempre decía sí a todo como rasgo de su generosidad, y la otra decía a todo mí, como rasgo de su profundo egoísmo. El montó para sus primitas aquella primera obra y la presentó en la casa familiar para cuarenta personas entre familiares y amigos. Cuando la obra terminó, se dirigió emocionado al lugar donde su madre, una mujer fuerte y muy seria, con unos ojos azules gélidos, lo miró con un gesto muy típico de los

santandereanos, y ladeando la cabeza comentó: *tan ridículo que lo verán*. Y asegura Santiago que fue su primera crítica, que lo sentenció de por vida como quien dice: pobre payaso.

En el comedor del Teatro La Candelaria, donde lo mismo se almuerza, se ensaya, se hacen entrevistas o se toma vino, estamos reunidos los invitados extranjeros a la VI edición del Festival de Teatro Alternativo de Bogotá en abril de 2006. Dentro de la programación del festival se ha previsto un encuentro con el Teatro La Candelaria. El Festival de Teatro Alternativo lo dirige Patricia Ariza, actriz fundadora de La Candelaria, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, incansable y creativa, empeñada siempre en defender espacios de diálogo

comprometidos con la realidad social de su país. Sentados en círculo, para que la palabra circule mejor, los actores del mítico grupo de teatro colombiano van dejando escapar algunas impresiones sobre su paso por el grupo y el por qué de su permanencia en él. Es curioso cómo bajo las palabras más sencillas se puede esconder el mundo, y cómo bajo las palabras sencillas también están las cosas simples: sí porque sí. Santiago hace un breve recorrido por la historia del grupo y algunos actores explican cómo y por qué llegaron hasta aquí.

En estos días se están cumpliendo cuarenta años de vida de La Candelaria, y muchas instituciones celebran la fecha. El Festival ha dedicado esta edición a los cuarenta años de un grupo que, sin lugar a dudas, abrió para el teatro colombiano y latinoamericano, un espacio creativo y un espacio de dignidad. No es esta la primera vez que escucho a Santiago García decir lo que representan cuarenta años de trabajo sin interrupciones, a pesar de todas las dificultades y las terribles situaciones por las que el grupo atravesó. Falta de recursos, allanamiento de su sala, descreimiento de muchos en el camino que se estaba gestando, la amenaza real contra la vida de algunos de sus actores. Santiago ha repetido incansablemente que han sido cuarenta años de placer, cuarenta años de estar gozando. Ahora mismo son diecisiete actores y un técnico. Y Santiago, con esa risa maldita que le acompaña, dice: *No entiendo lo que pasa aquí con la gente, uno siempre espera que alguien se vaya, que alguien se raje, pero la gente no se va y somos diecisiete, que es mucho para entenderse y conciliar todos los intereses*.

Hay tres cosas que Santiago dice haber perseguido siempre. La primera era tener una sede. Y se dijo: *el día que tenga un teatro en mis garras no me van a...* La segunda pata fundamental de este trípode, dice, es buscar un público popular; un nuevo público; no concepciones estéticas ni vanguardistas, sino un nuevo público. La formación de ese público ha sido parte de la obra que La Candelaria ha

creado. Y esa obra no ha sido solo para sí, sino que ha hecho posible que el público de teatro en Colombia, y toda la inmensa actividad teatral que a lo largo y ancho del país se desata, tenga que ver con el movimiento robusto que el teatro colombiano logró imponer. Y en las bases de ese movimiento está, sin duda alguna, la trayectoria del Teatro La Candelaria, su magisterio directo o indirecto, junto a otros grupos míticos que como el Teatro Experimental de Cali y el maestro Enrique Buenaventura, hicieron del teatro colombiano un referente indiscutible para el teatro latinoamericano en general.

Santiago nos dice cuál es la tercera pata, para él la más importante. El concepto de grupo: un grupo creador estable. Y cuenta como en el año 1972 se arriesgan a crear la primera obra de creación colectiva que es lo que realmente consolida la idea de diseñar y defender un grupo de creación estable. El difícil problema de la convivencia hacia el interior de un grupo teatral se va definiendo en la medida que cada persona diferente encuentra espacio para compartir esas diferencias y convertirlas en una vía de aportar. *El artista es una mata de nervios*, dice Santiago, *pero la estrategia ha sido tener la astucia de que las oposiciones se vuelvan una virtud y constituya la dinámica de creación más profunda.*

En muy pocas palabras Santiago ha caracterizado el impulso de La Candelaria como grupo de investigación. Cuarenta años después, sin embargo, no puedo pensar en términos de conclusiones. Me niego a definir algo que delante de mis ojos aparece siempre con el gesto del primer día. Pasa siempre algo así con los verdaderos investigadores o descubridores, cierto espíritu infantil asociado a la curiosidad les impide mantener una imagen que los otros, desde afuera, asocian con la máscara de la contención, la seriedad y cierto aire trascendente que el verdadero científico debe ostentar. Pero en Santiago esto se vuelve especial. Uno lo ve caminar por el barrio La Candelaria a toda hora, lo ve leer las programaciones para escoger la obra que verá cada noche, lo ve rodeado de

los jóvenes que escuchan arrobados sus cuentos inventados o reales. Lo ve hablando de la última película colombiana o del libro sobre la física cuántica. Y ahora escucha sus conferencias donde habla de la dualidad de la luz en su doble proceso corpuscular (cuerpo) y ondular (a saltos) para explicar la importancia de lo alternativo. O sabe que hace dos años que practica taichi con un maestro japonés que va a La Candelaria a impartir las clases.

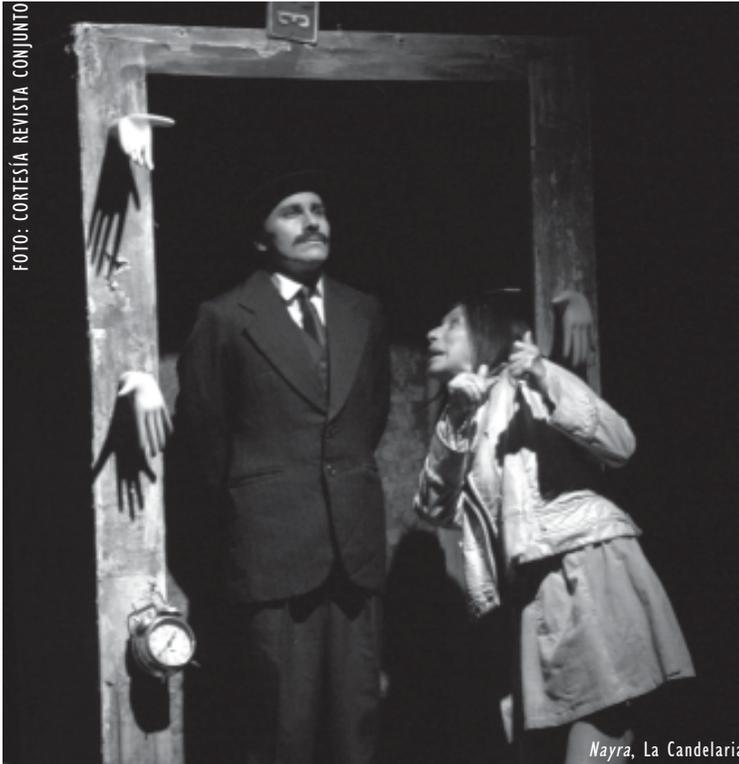
Uno se encuentra con Santiago y todas las verdades se relativizan, porque su vicio de crear irrumpe como un huracán y todo lo vuelve obra. Su pasión es arremeter contra lo trascendente, no digo que se lo proponga, pero digo que todo en él se vuelve un cuchillo para desmitificar el mundo. Y siempre comienza por sí mismo, como aquella anécdota de su madre que lo sentenció a ser un pobre payaso cuando le dijo *tan ridículo que lo verán*. Y claro, sabiendo que se trata del Maestro, sabiendo que su vida toda ha sido entregada a cultivar y defender su oficio de teatrero, sabiendo que detrás de esa autoironía está la voluntad de acero y amor infinito al teatro, su generosidad absoluta para compartir con todos su único bien: su sabiduría, uno no puede evitar conmovirse desde lejos. Solo desde lejos, porque delante de Santiago serán imposible las lágrimas. Joel me ha dicho ayer mientras le comentaba el tema del trabajo que debía escribir: habla de la soledad del corredor de fondo, es un buen título para un trabajo sobre La Candelaria. Recordábamos a Stanislavski y a Meyerhold; reflexionábamos sobre los teatreros sin nombre, y sobre aquellos que reconocidos como transformadores o pioneros o descubridores, a la larga estaban condenados a una soledad difícil de entender. Y me dijo, es duro correr contra sí mismo, es duro ser un corredor de fondo y medirse contra las propias fuerzas. Entonces pensé que no, que no era un buen título para mi trabajo porque había algo trágico allí que yo no quería transmitir. Pero ahora, pensando en Santiago, en La Candelaria con sus cuarenta años de

vida; en el Odin Teatret y Eugenio, también otros cuarenta años abriendo espacios, me digo, sí, la soledad del corredor de fondo es una buena imagen para acercarme a lo que quiero decir.

En su última visita a Cuba, Eugenio Barba habló en Casa de las Américas sobre sus relaciones con el teatro latinoamericano, y con palabras muy precisas que no sé si lograré recordar con exactitud, dijo que para la profesión era un orgullo contar con alguien como Santiago García. He escuchado a Santiago hablar de ese muchacho Eugenio Barba, también con admiración pero en el estilo desasido del Maestro.

El uso de la palabra es una responsabilidad. A veces siento que no deseo hablar, que no deseo opinar, que no quiero escribir. Es una sensación que vuelve siempre con mucha fuerza. Mientras más experiencia acumulo, más siento la duda ante los juicios y las conclusiones. ¿Qué decir que verdaderamente sea útil? ¿Qué escribir que de verdad vaya a tocar a alguien o a contarle algo que ya no sepa o a sembrarle alguna pizca de curiosidad? ¿Cómo corresponder en un gesto de equivalencia a cuarenta años de vida dentro del oficio? Cuarenta años abriendo espacios que otros pueden recorrer, cuarenta años abriendo preguntas inteligentes, cuarenta años arriesgando el suelo seguro a cambio de ilusiones, porque los bolsillos no pesan mucho, y tampoco es que le importe el bolsillo.

Santiago menciona las treinta y cinco salas de teatro independiente que existen hoy en Bogotá, las más de cincuenta que hay en el país; salas como centros de investigación artística y no como empresas. Lo llama movimiento de teatro independiente experimental. Y afirma con toda su energía física que *es esa realidad la que nos defiende del neoliberalismo, que lo considera todo como industria del entretenimiento: no somos negocio, no producimos ganancias y por eso consideran que no servimos para nada y hay que borrarlos de la faz de la tierra. El neoliberalismo va a arrasar con todo lo autóctono de la cultura humana.*



Nayra, La Candelaria

*Tan ridículo que lo verán*, recuerdo ahora. Sí, es una sensación que vuelve. Las palabras de la madre de Santiago son un enigma. Detrás de la dura sentencia estaba el amor de la madre para proteger al hijo, esa sabiduría que llega de las raíces y alerta contra el peligro, algo que en las madres se vuelve increíblemente misterioso. Ridículos aparecemos todos los que alguna vez fuimos contra la corriente que fluye. Pensar que el teatro alguna vez pueda cambiar algo o luchar por la dignidad de alguien. En nombre del ridículo grandes catástrofes arrasan ahora mismo parte de nuestro mundo. Un ridículo y oscuro lugar del mundo, un ridículo modo de conservar tradiciones, un ridículo empeñamiento contra el desarrollo, una ridícula forma de creer. En nombre de la seguridad se puede barrer sin miramientos la vida de ciudades enteras sin que la vida de ninguno de nosotros se detenga, sin que podamos hacer algo más que lamentarnos y esperar. Todo se vuelve entonces tan ridículo que el solo hecho de pensar en teatro parece un chiste.

Ahora habla Patricia Ariza y dice: *no son sólo actores que ya es bastante*. Muchos tienen proyectos específicos, trabajos paralelos, y todos tienen que ver con el teatro. *Todos ganamos lo mismo; la administración de la casa y el dinero, la programación, está en manos del grupo. El grupo es el espacio donde se tramitan las divergencias, se muestran las diferencias y los talentos diversos; en función del trabajo artesanal, que es lo que nos unifica. Fue muy duro asistir a la decepción generalizada en los proyectos colectivos y de grupo, porque existía un movimiento de teatro muy fuerte en América Latina vinculado a la realidad social de nuestros países. Pero ha comenzado la distorsión y la gente se da cuenta que se trata de mirar sus propios modelos. La Candelaria también sufrió la pérdida momentánea de esa especie (el grupo). No estábamos unidos ni por dinero, ni por casa ni por fama. Pero no se desbarató. Grandes proyectos de teatro en Colombia se desbarataron para crear conjuntos más idóneos. Compañías vinculadas a lo comercial o grupos de a dos para poder viajar. El grupo subsistió de manera modesta. Lo*

*que nos sostuvo fue el público. En los años noventa en el periódico El País, el más importante, no sacaron más noticias sobre el teatro colombiano; pero el público nos siguió acompañando. Habrá que repensar el futuro porque el movimiento se está volviendo a reconocer. Hay una imagen chovinista que se quiere defender de nuestro teatro que es una imagen falsa, pero la otra tampoco es verdad. La imagen de un teatro rico, con recursos, que convoca al mundo y no reconoce las verdaderas raíces del movimiento teatral colombiano.*

El Festival de Teatro Alternativo se realiza entre el 30 de marzo y el 16 de abril, coincidiendo con el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. El hecho de hacerlos coincidir no es una casualidad sino una declaración de principios. La Candelaria no participa por elección en el Iberoamericano, no apoya la proyección comercial del mismo ni la maquinaria publicista que se traga la mayor parte del presupuesto que el estado supuestamente destina para la cultura en Colombia. No se trata de una postura banal, sino de una toma de partido que defiende la necesidad de encontrar mecanismos que, sin desatender la importancia de un mega encuentro como el Iberoamericano, reconozca también el derecho a establecer otros modelos de intercambio que tiene como protagonistas a los que hacen posible que el teatro colombiano siga siendo un punto de referencia interesante para el teatro en Latinoamérica y el mundo. Se trata, sobre todo, de reconocer los espacios auténticos donde el movimiento de teatro colombiano sigue ofreciendo posibilidades reales de encuentro a través de una obra concreta y una experiencia ganada con años de investigación y creación.

La inauguración del VI Festival de Teatro Alternativo tuvo lugar en la sala del Teatro La Candelaria. No cabía un alma, el oxígeno escaseaba y Patricia no sabía dónde acomodar tanta gente. Muchos tuvieron que esperar afuera porque fue imposible dejarlos entrar. En medio de la sala de teatro que

tantos actores han pisado, en la misma sala en la que el grupo legendario de *Guadalupe años sin cuenta* persiste, después de cuarenta años, en seguir haciendo teatro, cientos de jóvenes esperan lo que traerá este nuevo encuentro. Las primeras palabras hablan de lo alternativo, de la necesidad de crear esos otros espacios y defenderlos. Alternativo a qué es una pregunta que vuelve. Raperos vestidos con los colores de la bandera colombiana, raperas que cantan a la muerte y exigen el cese de la violencia, el funcionario que saluda la existencia del encuentro alternativo y dice haber contribuido con mucho esfuerzo en el factor económico, y luego sabemos que ha aportado al Iberoamericano diez veces más. Grupos que llegan desde todas las regiones del país, quince horas de viaje por carretera porque el avión es imposible costearlo, recibirán solo lo que la taquilla aporte en una única función y se les garantiza el hospedaje para los días de trabajo. Sesenta espectáculos, danza, teatro, quince sedes entre salas independientes, plazas de mercado, universidades, y barrios marginales. Foros sobre el estado del teatro colombiano, mesas redondas sobre Teatro y Literatura, sobre Festivales y Encuentros de Teatro, sobre publicaciones. Encuentros con desplazados por la violencia, y el público que aun bajo la lluvia y coincidiendo con la fuerte programación del Iberoamericano, abarrota las salas del Alternativo. Un público fundamentalmente joven, entre 15 y 35 años. Talleres de diversos temas de creación teatral también repletos de jóvenes ansiosos de probar. Y una conferencia del maestro Santiago García, donde explicó algo del término Alternativo luego de reiterar su inmenso placer por permanecer cuarenta años gozando mientras hacía teatro.

*Alternativo*, dice, es un mote espontáneo; *alternativo al otro*. Posibilidad del público de ir al festival Iberoamericano o al festival Alternativo (risas). Desde el punto de vista científico tiene una connotación moderna. Para la ciencia fue muy difícil

*entender dos cosas* diversas al mismo tiempo: unas veces una energía continua y otras veces una energía discontinua. Y no había problemas aquí de que una fuera alternativa. Al mismo tiempo están las relaciones entre grupo e individuo: lo colectivo y lo individual coexisten, y ahí aparece otra vez lo alternativo. Existe un inmenso campo de información instantánea alternativa. Una energía infinitamente pequeña o inmensa, de carácter galaxial. El problema mayor es concebir lo inconcebible.

Quizás pueda hacer una relación de las obras que llegaron desde toda Colombia al Festival Alternativo, pero siento que no es eso lo más importante. Algunos amigos comentamos con Patricia la necesidad de una selección más rigurosa, la necesidad de que la programación se cuidara y se supiera lo que se iba a ver. Ciertos tropiezos organizativos fueron necesariamente analizados para que en el próximo encuentro el programa fuera diseñado con más rigor. Patricia nos escucha, pero en el fondo piensa otra cosa. Ella afirma que es cierto que una mejor organización y selección haría del festival un encuentro quizás más eficiente. Pero duda de la eficiencia como concepto. ¿Cómo caben dentro de esa eficiencia, los jóvenes que con tanto trabajo y a veces hasta durmiendo amontonados exigen un espacio para confrontarse y estar? ¿Cómo cabe dentro de esa eficiencia la apertura para que las voces de los alternativos encuentren cabida y se escuchen? Es la gran paradoja, y ella, claro está, va a escoger siempre el riesgo de la imperfección. Entonces estará obligada a encontrar una forma alternativa de ser eficiente, entendiendo la eficiencia en función no de un orden abstracto sino de una utilidad precisa con respecto a la responsabilidad que han asumido con respecto a la vida del teatro colombiano. Conceptos de bueno o malo se relativizan para dejar paso a un verdadero encuentro donde las referencias se intercambian y crean su propio sistema de valor. Y es una verdad alternativa y contundente que

tiene todo el valor de la experiencia.

En medio de todas estas vivencias mi cabeza arde. Tantas preguntas sencillas y tantas verdades relativas no hacen más que devolverme al punto de partida. Yo, una actriz cubana, dentro del torbellino de una realidad que siendo otra me pertenece porque me reconozco en lo alternativo, en la soledad del corredor de fondo, me recuerdo muy joven ya escuchando y leyendo los libros sobre la creación colectiva y el teatro colombiano.

Y de pronto no sé qué decir. Me sorprende ver que personas con una vida tan intensa siguen preguntándose las mismas cosas y buscando como niños un estímulo que los impulse a continuar. Me sorprende que pudiendo elegir caminos más seguros permanezcan aliados al riesgo de la inseguridad, al riesgo del ridículo. Me sorprende que pueda conversar con ellos en palabras crudas y hablar de lo humano y lo divino en una comunión donde las palabras sólo dicen la mitad de las cosas. Y al mismo tiempo no me sorprende, me resulta natural. Y los veo apasionarse con una idea, y los veo como una imagen que a través del tiempo conserva su poder de evocación. Y de pronto, siempre sobreviene un espacio de silencio donde solo somos eso, imágenes de nosotros mismos que alguien se empeña en describir. Y ahí estamos solos, con los mismos sueños de siempre y las mismas preguntas de siempre, haciendo lo que queremos o lo que podemos, para que el miedo al ridículo no nos sofoque y nos haga perder la compostura.

De todas formas habrá que decir, para ser justos, que el Teatro La Candelaria y el maestro Santiago García, han sido puntas de lanza en el teatro de nuestro continente. Puntas de lanza en la belleza, y puntas de lanza abriendo espacios de dignidad. Desde el espacio de la creación e investigación artística han sabido pelear por esa dignidad sin abandonar nunca su condición de clase: la de teatreros tercos que a pesar de los vientos y las tormentas siguen pegados a su barco sin dejarlo zozobrar.

**Alberto Sarrain**

## Presagio de un encuentro\*

**PESE A QUE ESTA CONFERENCIA** incluye en su título las palabras «historia» y «memoria», conceptos muy precisos, concretos y científicos, he querido llamar este trabajo «Presagio de un encuentro». En realidad el valor semántico de la palabra «presagio» está más cercano a la hechicería que a la historia, y si este «presagio» acompaña a un «encuentro» pudiéramos asegurar que no se halla en la memoria, sino en el porvenir, en un espacio del deseo quizá, y en metas personales del trabajo futuro. Sin embargo, este presagio no es en absoluto resultado de un fenómeno paranormal, sino la conclusión de un análisis de hechos concretos, que se vienen dando, muy lentamente, desde hace más de una década, en el complicado mecanismo sociopolítico que acerca y aleja, según la marea, las dos orillas de una misma cultura.

Con el dieciocho por ciento de su población viviendo fuera del territorio nacional, la cultura cubana ha sufrido en estos últimos cuarenta y siete años una escisión tan importante que pudiéramos afirmar que una misma tradición cultural ha crecido en dos espacios geográficos diferentes: la Isla y ese otro, indeterminado geográficamente, pero que se ubica perfectamente en el concepto de nación y tradición cultural, y que la cubanóloga Lillian Manzor ha llamado la Gran Cuba. Ese espacio que podría definirse como un archipiélago de intelectuales-islas en diáspora, cuya creación se ha realizado



FOTO: GERRY GOODSTEIN

*¿Yo me bajo en la próxima y usted?*, de Adolfo Marsillach, Repertorio Español

\*Texto leído por su autor en el Encuentro Internacional de Dramaturgia «Teatro, memoria e historia», en La Valdigua, Valencia, España, organizado por José Monleón y Nel Diago, junio 2006

en infinidad de lugares concretos de la geografía universal, pero que fundamentalmente gravita sobre la ciudad del mundo en la que viven más cubanos después de La Habana, Miami, a apenas 180 kilómetros de la capital de la Isla. Esta situación, geográfica, cultural y política, definida por los especialistas en la última década, como la Cuba de las dos orillas, que ha sido durante mucho tiempo centro exclusivo de confrontación y rencor, es ahora también espacio de encuentro y reconciliación.

El triunfo de la Revolución Cubana, el primero de enero de 1959, fue un movimiento de gran arraigo popular en el que participaron activamente los intelectuales y artistas cubanos de la época. La Revolución representó un salto importantísimo en el panorama cultural de la Isla, la situó como parangón de América Latina y en el centro de la atención universal. Fue quizá el teatro una de las manifestaciones artísticas más favorecidas. Con valiosos intelectuales formados en la etapa prerrevolucionaria, el movimiento teatral era a finales de la década del cincuenta una enclenque empresa privada, apuntalada por una importante intención comercial, que parasitaba la televisión y que, fundamentalmente, se movía entre los textos de moda en los Estados Unidos, Francia e Inglaterra. La dramaturgia cubana se encontraba en fase de *representación única* y sus textos no tenían muchas esperanzas de cruzar al escenario o la imprenta. Baste el ejemplo de uno de los pioneros del teatro moderno cubano. Entre principios de 1941, fecha en que Virgilio Piñera escribió *Electra Garrigó*, una pieza imprescindible en el teatro cubano moderno, y principio de 1957, él estrenó dos obras, la mencionada *Electra Garrigó* y *Jesús*: de ambas se hizo sólo una función. Dos funciones en dieciséis años.

Contrastando con este panorama, después de 1959 se profesionalizó el movimiento teatral, contratando a actores, diseñadores y técnicos, y fundando grupos, compañías y talleres de realización, creando así una gigantesca infraestructura para asumir

la producción teatral de la Isla. Otro punto neurálgico de la política cultural de ese momento fue la importancia concedida al desarrollo y crecimiento del incipiente movimiento teatral, la educación artística recibió un esencial estímulo a través de seminarios, talleres y escuelas, proyectos estos que dirigieron destacados teatristas llegados a Cuba desde todas partes del mundo. Pero sobre todo colocó en lugar privilegiado la dramaturgia nacional, a través de estrenos, concursos literarios y publicaciones. Entre 1959 y 1968 el teatro cubano vivió un momento de esplendor único y algunas compañías, como Teatro Estudio, Teatro Nacional de Guíñol y Ballet Nacional de Cuba, consiguieron reconocimientos, aplausos y premios en la escena internacional. Los Festivales Latinoamericanos de Teatro, la Casa de las Américas y el semanario *Lunes de Revolución* se constituyeron en pilares del desarrollo cultural y artístico de la nueva Cuba.

Pero un proceso insidioso de radicalización ideológica comenzó a crear primero molestias, después disidencias y finalmente la estampida de un grupo importante y prestigioso de intelectuales y artistas cubanos. Este proceso alcanzó su momento más álgido en 1971, con las directivas emanadas del Primer Congreso de Educación y Cultura, que procuraba una pureza ideológica dentro de la ortodoxia marxista leninista y que se extendió por diez años. Diez años que los especialistas de la Isla han llamado «el decenio oscuro» en el que prevalecieron en el teatro cubano las purgas por diversionismo ideológico, las persecuciones contra los homosexuales, religiosos y las llamadas «lacras del pasado», que llevaron a los funcionarios culturales a separar de sus puestos de trabajo a cientos de artistas, y propiciaron divisiones, odios y exclusiones. Dieron los primeros pasos hacia la cultura del rencor. Los que se largaron, fueron separados minuciosamente de la cultura nacional, sus nombres excluidos de libros y enciclopedias. Sus obras desaparecidas de librerías y bibliotecas. Nombres y obras eran

considerados malditos y nadie se atrevía a leerlos o mencionarlos como proyectos, conscientes de que la maldición podría también infectar al que los manipulara. La lista de nombres llegó a ser inmensa, estaban excluidos todos los que se fueron y también los que se quedaron, pero que su conducta política o moral era considerada negativa. También resultaron desterrados del panorama cultural cubano, intelectuales y artistas extranjeros, enemigos, ex amigos o sospechosos. La cultura del silencio y la omisión silenció la cultura real de la Isla y paradójicamente el silencio y la omisión reinaron también en la otra orilla.

La gran diáspora tuvo su principal asentamiento, como ya se ha mencionado, en la ciudad de Miami. Allí fueron acogidos con las ventajas que ningún grupo migratorio asentado en territorio norteamericano ha tenido. Pero no eran privilegios filantrópicos, sino un modesto pago por ser vitrinas de la guerra fría. Un imponente dispositivo propagandístico cercaba a los cubanos y el clima general era de batalla y conspiración, no de creación. Mientras, trabajaban y crecían, adquirirían poder económico y político y contribuían lealmente a ese sistema de odios y miedos que caracterizó los cuarenta y cinco años de guerra fría.

Digamos que hasta 1979 la lucha por la subsistencia y la recuperación de la Isla perdida no dejó mucho tiempo para la creación artística. En términos generales los artistas cubanos trabajaron en restaurantes, fábricas y supermercados. Tuvieron que cambiar de profesión hacia áreas de trabajo más lucrativas. Durante los veinte años que transcurrieron entre el 59 y el 79 el teatro cubano de Miami se redujo a la nostalgia, el nombre del más famoso espectáculo de esos tiempos era *Añorada Cuba*, más cercano a una fiesta de fin de curso que a presentaciones profesionales. El Dr. Fernando González, profesor de Psicología de la Universidad Internacional de la Florida, la llamó entonces en un interesantísimo estudio socio-

Jorge Luis Barrios



Chamaco

## Argos Teatro y su décima estación

VIAJES, travesías, noches, puertos, arribos, partidas, anclaje, timonel se convierten en términos ineludibles para referir la experiencia de Argos Teatro. Colectivo que desde su fundación en 1996 irrumpen en nuestro panorama escénico, apostando por la renovación y la articulación de un lenguaje teatral propio. La triada, Baal, El alma buena de Se Chuán, La vida es sueño, La señorita Julia, Roberto Zucco, Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, Stockman, un enemigo del pueblo y Chamaco conforman su repertorio, que incluye clásicos del teatro universal y autores contemporáneos.

DURANTE el devenir de estos diez años Argos Teatro ha conquistado un público que se siente interpelado en cada una de sus propuestas escénicas. Carlos Celdrán, al frente de la nave Argos, enarbola un discurso que se distingue por la búsqueda de la verdad escénica, la indagación en los conflictos de nuestro presente y la investigación/entrenamiento del actor. En su décima estación Argos Teatro representa una parada obligatoria, una agrupación que persiste por el sentido con que asume el hecho teatral. Abre sus puertas a nuevos tripulantes y los alista para emprender incógnitos trayectos, en los que el desafío, la pesquisa y el empeño nos lo traerán una vez más a nuestros puertos escénicos, merecedores de la evocación y el aplauso.

E N T R E ) T E L O N E S ( E N T R



Félix Antequera

La triada



Frans Hållqvist

La vida es sueño



Abel Milánés



Baal



Guido Delgado

La señorita Julia





Tessio Barba



Enrique de la Osa



El alma buena de Se Chuan



Roberto Zucco

### Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini



Enrique de la Osa

Cronología Argos Teatro

Enrique de la Osa



Stockman, un enemigo del pueblo

Chamaco



Jorge Luis Barrios



E N T R E ) T E L O N E S ( E N T R



psicológico, «cultura congelada». Era, en efecto, una cultura cerrada con características de ghetto en la que sólo el pasado tenía sentido. Tendría que decir que no faltaron esfuerzos: Teatro 66, Prometeo y RAS, fueron proyectos bien intencionados durante algunos momentos de este período, pero no lograron conseguir sus objetivos. Durante este largo silencio de veinte años hablar de encuentro o simplemente hablar de la otra orilla era prácticamente imposible. El tiempo transcurrió con el fantasma del comunismo sobre el cielo de Miami, acusaciones de infiltración, espionaje y amenazas de bombas. Bombas que destrozaban las piernas de un comentarista de radio o cobraban las vidas de jóvenes que se atrevieron a viajar a Cuba o a reclamar su derecho a hacerlo.

En el mundo del teatro pudieran mencionarse algunos incidentes significativos. El grupo RAS produjo en 1978 la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y tuvo que hacerlo con la custodia de la policía local, tras recibir varias amenazas de bomba. Paradójicamente Virgilio se encontraba en el más completo ostracismo en La Habana, repudiado por homosexual y por su potencial peligrosidad ideológica.

Otro ejemplo de este clima de hostilidad, terror y censura sería el tristemente célebre caso Prida. El teatro cubano de Miami alcanzó las primeras páginas del *New York Times*, del *Washington Post* y otros periódicos de relevancia nacional, durante el II Festival de Teatro Hispano en 1986, cuando un programa de tres obras cortas de dramaturgos cubanos del

exilio incluyó la obra de Dolores Prida Coser y *cantar*. Dolores, conocida por sus visitas a Cuba con el Grupo Areíto, jóvenes intelectuales cubanos que iniciaron un acercamiento cultural hacia la Isla, era considerada en Miami una traidora y una espía. Las violentas amenazas que llovieron sobre el productor y director del grupo New Theatre, Rafael de Acha, le obligaron a cancelar su participación en el Festival y a renunciar para siempre a hacer teatro en español. La dirección del Festival, frente al escándalo nacional que produjo un importante debate sobre censura y libertad de expresión, programó una lectura dramatizada del texto, en la que participó su autora, residente en New York, y que se realizó bajo un enorme despliegue policial.

Durante esos treinta años tanto en la Isla como en la diáspora la política teatral estuvo centrada en la exclusión, en el desconocimiento de lo que sucedía en la acera de enfrente, en la negación absoluta al más mínimo reconocimiento. Los jóvenes cubanos en la Isla desconocían tanto la obra de Piñera como el trabajo en New York de dos de los más importantes directores teatrales de la República, Francisco Morín y Herberto Dumé. En Miami nadie sabía qué hacía Teatro El Público y suponían que cualquier cosa que estuvieran haciendo en Cuba era parte del sistema de propaganda y adoctrinamiento comunista y por ende peligroso. De un lado el embargo norteamericano a la Isla, sus constantes agresiones y acciones desestabilizadoras, y del otro la terrible decisión del gobierno cubano de prohibir bajo cualquier circunstancia el retorno de los emigrados, hicieron aún más profunda la zanja abierta por las divergencias políticas de uno y otro lado. La separación, la exclusión, el desconocimiento y la descalificación mutua fueron la realidad de la cultura cubana en general y del teatro en particular.

En 1980 una gran cantidad de jóvenes artistas, escritores y teatristas llegaron a suelo norteamericano. Eran personas que habían vivido toda su vida, o gran parte de ella, durante el

proceso revolucionario, no pertenecían ya a los grupos de aristócratas, terratenientes y burgueses a los que la revolución había desplazado. Eran jóvenes que disientían de cómo la cultura se organizaba en Cuba alrededor de un monopolio político, o simplemente eran personas que estaban a favor de los cambios sociales, la ideología y el sistema político cubano, pero que habían sido excluidos de él por diferentes causas. Por estas razones el nuevo grupo de cubanos asentados en territorio norteamericano y principalmente en Miami no compartía las coartadas ideológicas de las generaciones anteriores, ni siquiera sufría las mismas nostalgias. Hasta 1980 los cubanos de Miami lloraban recordando la Cuba republicana bajo el influjo de Olga Guillot, Ernesto Lecuona o Celia Cruz, artistas popularísimos en el exilio y en la Cuba anterior al 59, pero que debido al aislamiento, el bloqueo y la descalificación mutua resultaban totalmente desconocidos para los recién llegados. Ellos habían amado, estudiado, vivido y sufrido con Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Miriam Ramos, que estaban totalmente prohibidos en las estaciones de radio, en las tiendas de discos y en la vida social de Miami. Evidentemente esta situación era común a todos los aspectos de la vida, desde los gustos culinarios hasta su punto de vista sobre la cultura cubana y por supuesto sobre el teatro.

En 1980, cuando llegaron «los marielitos», el teatro de Miami era una verdadera miseria, algunos grupos y empresas teatrales habían prosperado extraordinariamente con el sainete político y la farsa subida de tono. Los títulos hablan por sí solos: *A Vicente le llegó un pariente*, *Cuca la balsera llegó a la sagüesera*, *Si me gusta lo tuyo, te enseño lo mío*. Los esfuerzos por hacer «teatro serio», como se decía entre los grupos teatrales de la época, se limitaban a las puestas en escenas que realizaban dos veces al año los estudiantes del grupo Prometeo, en Miami Dade Community College, que es el único

grupo cubano que se mantuvo en el tiempo, gracias a la protección que la Universidad y su presidente le brindaron; aunque no fue tarea fácil, su historia está plagada de amenazas, desencuentros, denuncias y autocensura. Lo demás eran realmente suspiros. Grupos que no llegaban al año, puestas en escena con un solo espectador, funciones únicas.

Los marielitos aportaron desenfado, atrevimiento e instrucción al movimiento teatral de Miami. Ya en el año 1982 existían más de diez salas dedicadas al «teatro serio» y «comercialmente serio». No fueron los emigrados del Mariel los que abrieron estas salas, pero definitivamente se puede afirmar que el ambiente cultural que propiciaron catalizó el interés de algunos sectores que se encontraban subordinados a la mencionada cultura cerrada, que proponía un compás de espera hasta el regreso a la Cuba perdida. Curiosamente la introducción de un nuevo tipo de obra en la escena miamense siguió el mismo patrón de la escena cubana en el *decenio oscuro*: clásicos, repertorio universal, teatro cubano escrito por autores ya muertos y/o políticamente correctos. La literatura dramática escrita en el exilio quedó prácticamente excluida de la producción teatral. Hubo un *boom* de traducciones de teatro norteamericano y un sinnúmero de adaptaciones de obras maestras al ambiente cubano. Virgilio Piñera consiguió con su muerte una presencia no exenta de controversias en Miami, aunque en Cuba se mantuvo excluido de los escenarios hasta los años noventa, con excepción de una puesta en escena de *Aire frío*, dirigida por Abelardo Estorino en 1981 y otra de Flora Lauten con estudiantes del ISA sobre *Electra Garrigó*, por esos años.

Este mismo fenómeno ocurre en la Isla a partir de 1980. La Habana comienza un renacimiento teatral con la aparición del Festival Internacional de Teatro de La Habana, abre carreras universitarias de Dramaturgia y Teatrología, asegurando así la preparación y estímulo de nuevas generaciones en la escritura teatral, la crítica y la investigación. Surge una

nueva generación de dramaturgos con temas propios y una óptica crítica de la sociedad en que viven: Abilio Estévez, Alberto Pedro, Carmen Duarte, Raúl Alfonso. La relativa estabilidad económica de la Isla durante este período, gracias a su relación con la Unión Soviética, permitió un brillante momento en la producción teatral.

Mientras que la formación universitaria daba sus frutos en la Isla, asegurando una rica generación de jóvenes dramaturgos, el movimiento teatral cubano de la otra orilla era, desde el punto de vista dramático, un movimiento acéfalo. La mayor parte de los escritores que salieron en los primeros años de la Revolución, con el llamado exilio histórico, encontraron, como ya se ha expuesto anteriormente, un enorme desierto teatral que se extendió por más de veinte años. La mayoría de ellos evolucionó hacia la academia, el ensayo crítico-literario, la narrativa y la poesía. Por una parte, la remota posibilidad de ver sus obras en escena, y por otra, la poca atención que tiene el teatro en español en el mundo editorial norteamericano. Aunque hay una creación dramática durante este período, de ella ha dicho el crítico Carlos Espinosa en su prólogo «Una dramaturgia escindida»: «...el tema político explícito es posiblemente la vertiente temática más lastrada por el resentimiento y el tono apasionado, lo que ha malogrado más de un proyecto prometedor».

Los temas de contenido anticastrista o culteranos, apoyados fundamentalmente en el discurso verbal y no en el juego escénico, crearon las premisas para un fuerte divorcio entre el movimiento teatral emergente en los ochenta y un sector de los dramaturgos que ya tenían una obra importante en la Cuba republicana. Este es el tono político de la obra *Exilio* de Matías Montes Huidobro, quizá el más importante y prolífico dramaturgo de esta generación, cuando uno de sus personajes habla sobre el teatro hecho en la Isla y su repercusión en el teatro mundial: «No, yo no puedo irme de aquí. Lo perdería todo. (...) Y contigo

pasará lo mismo, Román [si te quedas]. Estrenarás en todas partes. En el Teatro Nacional. Te darán el premio Casa de las Américas. Es fácil. No cuesta tanto trabajo. Sólo tienes que (...) pasar cosas por alto. Decir lo que no quieres decir. Decir lo que la gente quiere oír. Pero, ¿no es eso teatro? [...] Te estrenarán en México, en Colombia, en Argentina, en Venezuela, en el Perú. Te traducirán al inglés, al ruso, al checo, al alemán, al francés. No importa lo que escribas porque sale de aquí, donde hay una revolución triunfante que mandará al carajo al imperialismo yanqui. Piénsalo, (...) te olerán el culo, porque es un culo cubano, Román, revolucionario, cubano-marxista-leninista. Y no importa la mierda que escribas, que cagues o dejes de cagar, porque será castrista-leninista y todos dirán que es una mierda épica, colectiva, barroca y mágico-realista. [...] Ahora, piénsalo bien, oye lo que te digo. Que si te vas, te jodes».

Él mismo apuntaba en una entrevista sobre la falta de teatralidad de su texto, cosa que caracteriza toda su obra y a la mayoría de los autores

de su generación en los Estados Unidos: «Comprendo que la descarga es un poco larga, inclusive escénicamente (pero los directores siempre pueden meterle tijera), y con la mitad quizás sea suficiente». Este mismo autor expresaba así su punto de vista sobre la relación entre dramaturgia y teatro vivo: «tengo mi compromiso con el teatro de la dramaturgia del exilio, que está sistemáticamente excluido, salvo excepción, de la cartelera teatral de Miami. (...) Hasta que no se reconozca debidamente en escena la importancia de estos dramaturgos, (...) llevándose a escena las buenas piezas de los que por muchos años se han metido la mecha del exilio y que no pueden estrenar en Cuba, no estaré conforme con un repertorio que nos excluye y favorece textos de autores que se estrenan allá. (...) Es por eso que no he ido a ver lo que se está poniendo de Abilio Estévez, no porque me oponga a que se ponga, sino por la injusticia que se comete».

Existe otro grupo de dramaturgos bien diferenciado del anterior, pero

igualmente distante del movimiento teatral. Este grupo se caracterizó por una formación teatral improvisada o inexistente, obras que también tienen un alto contenido político, la recreación de temas populacheros casi siempre referidos a estampas del pasado republicano, la suscripción a estéticas agotadas, ajenas al desarrollo teatral del momento. Evidentemente la única posibilidad del movimiento teatral de encontrar los textos que orgánicamente se acercaran a sus intereses y estética se encontraba en la generación de relevo, pero el problema fundamental radica en que la nueva generación de dramaturgos cubanos escribe en inglés, piensa en americano y ve los temas de interés desde otro ángulo. De ellos el mismo Montes Huidobro dijo: «Tengo poco interés en el teatro cubano-americano cuando se escribe en inglés, ya que, por razones de idioma, es un espacio muy cuestionable como dramaturgia cubana, que es el que en Miami me interesa».

Pero si bien el movimiento teatral de Miami dejó a un lado la obra escrita



FOTO: ASELA TORRES

Lila, la mariposa, Teatro Avante

en inglés por dramaturgos cubanos de la nueva generación, por problemas de idioma, es importante decir que los temas que esas obras trataban eran muchas veces políticamente incorrectos para Miami. Este es el caso del desaparecido Manuel Martín Jr. cuya obra *Union City Thanksgiving* trataba el tema del terrorismo entre grupos armados cubanos; o de *Swallows*, que fue la primera obra en hablar de una visita a Cuba; o Eduardo Machado con su *Broken Eggs*, que fue prácticamente abucheados en Miami cuando un grupo de New York la llevó al Festival de Teatro Hispanos en la audiencia consideró que daba una imagen negativa de la comunidad cubana en el exilio.

Es aquí donde se impone mencionar un movimiento importante, no sólo para el teatro cubano-americano sino para el teatro norteamericano en general. En la ciudad de New York, patrocinado por el teatro INTAR, surge el Laboratorio de Dramaturgos Hispanos en Residencia, dirigido por María Irene Fornés, ganadora de nueve premios Obies y precursora del teatro de la posmodernidad en los Estados Unidos. Desde este laboratorio salieron importantísimos dramaturgos cubanos como Nilo Cruz, Caridad Svich, Jorge Ignacio Cortiñas, Dolores Prida, Eduardo Machado, René Alomá, Manuel Martín, pero su creación literaria no tiene prácticamente vínculos con el movimiento teatral al que nos hemos referido anteriormente. En los años ochenta este grupo era visto en Miami como una pandilla de libertinos de izquierda y nadie pensaba en ellos como posibles autores de sus puestas. Cuando en 1986 tradujo para Mario Ernesto Sánchez de Teatro Avante, *A Little Something to Ease the Pain*, de René Alomá, para su puesta en escena en el II Festival de Teatro Hispano de Miami, vimos cómo después de las tormentas iniciales contra un autor que hablaba de reencuentros, la obra se convertía en un verdadero éxito de público y de crítica. Pensamos que nos encontrábamos al fin frente a la clave de despegue. Un texto que

orgánicamente hablaba a nuestro público, la convergencia entre literatura teatral y teatro vivo daba sus frutos. Y este continúa siendo uno de los problemas mayores del movimiento teatral de la diáspora: por un lado los dramaturgos están aislados del teatro vivo, no son partes de él, no están vinculados a ningún grupo. Por otro los jóvenes no escriben ni en español ni para el público hispano, particularmente. Tratan los temas desde el concepto norteamericano de «hispanidad» que incluye de manera general a todos los grupos hispanoparlantes, ignorando procedencias, culturas y tradiciones. La hispanidad es para el *mainstream* un tema marginal o exótico y escribir sobre la hispanidad es, raramente, escribir para el éxito.

Casi finalizando la década de los ochenta y durante todos los noventa, una nueva coyuntura política va a revolucionar el teatro cubano de las dos orillas. La caída del muro de Berlín, la desarticulación de la Unión Soviética y en general de los sistemas socialistas tal y como eran conocidos hasta la fecha, produjo un cambio importante en la relación entre las dos orillas.

Durante el primer lustro de esta década la diáspora cubana se mantuvo en un impasse de espera. Toda la actividad política y cultural detuvo su desarrollo en espera de que Cuba cayera como lo habían hecho los países del este de Europa después de la desarticulación de la URSS.

En Cuba, mientras tanto, los cambios políticos trajeron la más grave inestabilidad económica de la historia de la Isla. El llamado «período especial» se convirtió en una respuesta de sobrevivencia y el engrasado aparato de producción teatral prácticamente desapareció y se convirtió en un esfuerzo casi personal de artistas y técnicos. Sin embargo, esta terrible crisis social, económica e ideológica trajo consigo una serie de cambios importantísimos que aseguraron el inicio de una relación más cercana entre ambas orillas de la geografía teatral cubana. Una dirección más joven encabezada por notables

intelectuales permitió una flexibilización del control estatal sobre la relación de los artistas cubanos con el exterior. Viajes, participación en eventos, publicaciones y grabaciones dejaron de ser monopolio del estado y la gestión personal fue autorizada. Los artistas que decidieron establecer su residencia fuera de Cuba no fueron considerados ya apátridas por el mero hecho de vivir en el extranjero. Sus obras no fueron arrancadas del patrimonio personal, por el contrario fueron reconocidas, publicadas y puestas en escena. Se inició un proceso de rehabilitación de figuras largamente silenciadas, Virgilio Piñera alcanzó la destacada posición que merecía, sus obras fueron estrenadas, se hicieron simposios, conferencias y publicaciones sobre sus textos.

En 1992 y como reacción a la *Antología de Teatro Cubano Contemporáneo* publicada por la comisión del Quinto Centenario bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo, el teatrólogo Rine Leal escribió desde las páginas de *La Gaceta de Cuba*: «El centro de la cuestión es que tenemos que asumir ese otro teatro como parte del nuestro, como expresión de nuestra cultura, y lo que es más importante, estudiar su desarrollo inserto en el nuestro, no como parte ajena. Si el diálogo es fundamental en el teatro, hora es de dialogar teatralmente con esa otra dramaturgia que es también nuestra. 'Una dramaturgia escindida' es el hilo conductor de esta antología. Francamente no me satisface el término. Se trata de una misma dramaturgia que se realiza en circunstancias diferentes. Invito al debate y a la respuesta a mis propias interrogantes.» Este llamamiento constituye la primera mención impresa en Cuba del teatro cubano de la diáspora y fue un disparador de esfuerzos inútiles al principio, pero fructíferos después. En esos momentos, cualquier encuentro tenía un impedimento legal, los emigrados salidos de Cuba después de 1978 tenían prohibida la entrada en la Isla.

Sólo unos meses después de esta publicación Osvaldo Dragún, que

Grupo Cultural La Má Teodora  
presenta  
primer festival internacional del

## monólogo



Miami, abril 27 a mayo 6 de 2001

Wertheim Performing Arts Center (TR), 11200 SW 5th St  
Miami Light Project, 3000 Eiscayne Blvd, suite 100  
University of Miami FCBok Memorial Center, 2703 SW 3<sup>rd</sup>  
Street

Teléfono 305 227-6681

[www.miami.edu/IE/activities.html](http://www.miami.edu/IE/activities.html)

dirigía en ese momento la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe) con sede en el pueblo de Machurrucutu, en la provincia de La Habana, nos invitó a un encuentro en la escuela con teatristas cubanos, a la Dra. Lillian Manzor, al dramaturgo Pedro Monge, a la actriz Carmelita Tropicana y a mí. Después de muchos trámites en los que siempre nos encontramos con problemas burocráticos, silencios y negaciones, el evento, tal y como había sido concebido por Dragún, quedó suspendido.

Pero también hubo un llamado desde la dramaturgia escrita en la Isla. Ya en 1987 el dramaturgo Alberto Pedro Torriente había centrado la anécdota de su obra *Weekend en Bahía* en un encuentro entre una emigrada que regresa de visita y su amigo de la Isla. En 1992 Abilio Estévez escribe *Perla marina*, una recopilación

dramatizada de toda la tradición poética cubana en el que hace una hermosa convocatoria a los que se fueron. En 1993 Estévez termina *Santa Cecilia*, un monólogo en el que invoca al pasado republicano y habla de la incomprensión entre los que se fueron y los que se quedaron. Finalmente en el 94 termina *La noche*, con la que ganaría después el Premio Tirso de Molina, en la que un personaje huye de su casa toda la vida, para finalmente regresar.

La primera respuesta a la convocatoria dramaturgica surge en Caracas en 1993. Un grupo de artistas cubanos de ambas orillas se ponen de acuerdo para poner en escena *Perla marina*, de Abilio Estévez. El plan era hacer representaciones en Caracas, Madrid, New York, La Habana y Miami. El pintor Tomás Sánchez donó un cuadro valorado en veinticinco mil dólares para comenzar la producción.

El proyecto fracasó después de más de una decena de lecturas en varias partes del mundo porque el gobierno cubano lo vio con mucha desconfianza.

En 1994 dos eventos fueron decisivos para profundizar el encuentro. Por una parte la llegada de treinta y cinco mil balseiros a la base naval de Guantánamo y posteriormente a territorio americano, y la autorización para que los cubanos salidos de la isla después de 1978 regresaran a la Isla. La administración Clinton autorizó los viajes directos desde territorio americano hacia Cuba, que habían estado prohibidos desde hacía muchos años. Varias decenas de actores, diseñadores, escritores y técnicos llegaron a Miami. El intercambio comenzó a ser fluido, no de una manera oficial, pero sí a nivel personal.

En 1995 surge en Miami el Grupo Cultural La Má Teodora, que reunió artistas de las diferentes generaciones migratorias y resaltó la importancia de dar a conocer en Miami la dramaturgia de la Isla. Entre 1995 y el año 2002, fecha en que desapareció, produjo: *De Cuba*, *Santa Cecilia* y *La noche* de Abilio Estévez (esta última fue estrenada de manera simultánea el mismo día y a la misma hora en Miami y en La Habana); *Manteca* y *Deliro habanero* de Alberto Pedro; *Alto riesgo* de Eugenio Hernández Espinosa; *Parece blanca* de Abelardo Estorino; y *El último bolero* de Cristina Rebull. Pese a la constante agresión de muchos dramaturgos, críticos y grupos políticos del exilio, las puestas fueron de un éxito rotundo tanto de público como de crítica y ganaron infinidad de premios. Hay que citar, entre los proyectos de este grupo, tres que trascendieron la simple producción y presentación de una obra. En el año 2000 una ordenanza del Condado Miami Dade, conocida como ordenanza Cuba, prohibía que cualquier persona que recibiera subsidios del condado tuviera relación con ninguna persona natural o jurídica de Cuba. El necesario vínculo con el autor residente en la Isla convertía el trabajo en ilegal. El grupo ensayaba en esos momentos *Vagos rumores* de Abelardo Estorino y reafirmó su

intención de estrenar la obra pese a la ordenanza. Inmediatamente los coproductores de la obra se retiraron del proyecto y los directores del teatro en que se presentarían, rescindieron el contrato. El grupo puso una demanda al condado y ganó por una decisión de la corte suprema. Sin embargo, una vez ganado el caso, les resultó prácticamente imposible encontrar otro teatro. Fue entonces cuando el PEN Club de New York, en asociación con Paul Newman, otorgó a su director el Premio por la Defensa de la Libertad de Expresión en los Estados Unidos. Con el dinero del premio, dotado de veinticinco mil dólares, el grupo organizó el I Festival del Monólogo de Miami y trajo por primera vez a Miami a treinta y cinco artistas cubanos entre otros invitados. *The Miami Herald* le llamó *El festival de los abrazos*, porque después de cada función el público se fundía en un abrazo con los artistas participantes. Las funciones se vendieron todas, el público pagó por ver las obras de pie y hubo que repetir dos espectáculos fuera de programación. Aunque no todo fue color de rosa, para conseguir teatros en donde poner las puestas en escena de los cubanos hubo que acudir a las universidades que fueron las únicas que aceptaron presentarlos. También hubo al principio ciertos resquemores por parte de las autoridades culturales cubanas, pero finalmente se solucionaron y quedó una puerta abierta para futuras colaboraciones.

Finalmente el grupo quiso retomar uno de los proyectos más queridos, la frustrada coproducción entre artistas emigrados y artistas residentes en la Isla, que quedó en el aire con aquel primer intento de hacer *Perla Marina* de Abilio Estévez. Con la colaboración de la Universidad de Miami y Miami Light Project, La Má Teodora estrenó en el Teatro Nacional de Cuba, en septiembre del 2002, *Parece blanca* de Abelardo Estorino, con cinco actores de Miami y cinco residentes en la Isla.

La Má Teodora no consiguió nunca más una subvención, una colaboración, un lugar de ensayo o un

teatro para sus presentaciones. Eran los primeros años de la administración Bush, el atentado contra las torres gemelas de New York había revivido los peores episodios de la guerra fría. En el año 2002, después de una inverosímil denuncia y el breve encarcelamiento de su director, La Má Teodora desapareció.

La respuesta a las nuevas posibilidades de intercambio también tuvo repercusión en New York, Washington y California. El grupo Repertorio Español, una de las más antiguas y exitosas compañías de teatro cubano en los Estados Unidos, fue la primera que no dudó en llevar a la Isla su puesta en escena de *Revoltillo* de Eduardo Machado y posteriormente creó el *Proyecto Cuba*, a través del cual por más de cinco años, llevó a New York a artistas cubanos que representaron sus obras con un extraordinario éxito de público. Abelardo Estorino escribió allí su última obra, *El baile*, y ganó el codiciado premio Guggenheim. La actriz Adria Santana se convirtió en una de las primeras figuras del grupo en New York y de su grupo en La Habana. También el grupo Gala llevó sistemáticamente a artistas cubanos que participaron en su programación anual. Asimismo el Festival de la Presencia Cultural Cubano Americana incluyó en su programación educativa, críticos y especialistas de teatro cubano.

Pero las nuevas políticas de la administración Bush, centradas en la prohibición de viajes personales, culturales y finalmente académicos, ha llevado casi a cero el intercambio entre las dos orillas del teatro cubano. Las sanciones incluyen multas comenzando en los siete mil quinientos dólares para los que violen la ley por primera vez y de cárcel para los reincidentes. Ningún dinero americano puede ser usado en Cuba. Las sanciones para las instituciones son mayores. Hay que señalar que los artistas cubanos y las autoridades culturales de la Isla han mantenido abierta la comunicación con los que pueden traspasar las nuevas barreras.

Dentro de esta nueva situación legal dos proyectos de importancia se

han abierto camino: el Archivo Teatral Cubano y la primera publicación de autores cubano-americanos en Cuba.

El Archivo Teatral Cubano, dirigido por la Dra. Lillian Manzor, es una base de datos de acceso libre en la red, que recopila toda la información sobre teatro cubano independientemente del lugar en donde se haya escrito o representado. Con más de cuatro mil entradas hasta el momento, el trabajo se encuentra a media máquina por falta de fondos, pero su mayor fuente sigue siendo las donaciones y colaboraciones de teatristas cubanos en la Isla y en todas partes del mundo.

Finalmente, en plena vigencia de las sanciones, la Casa Editorial Tablas-Alarcos, de La Habana, decidió publicar por primera vez en Cuba una antología de cinco obras de dramaturgos cubano-americanos. Con el sugerente título de *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en los Estados Unidos*, la antología rompe el proceso de exclusión y descalificación que durante mucho tiempo reinó entre ambos lados del teatro cubano. Hay que reconocer el esfuerzo hecho para que este libro saliera de imprenta el año pasado, por una parte la intención de la editorial cubana y de su director, una de las personas en la Isla que más ha trabajado a favor de este reencuentro, y por otra la de autores, ensayistas, traductores y críticos participantes, que autorizaron la publicación de sus textos en Cuba.

No existen indicios de cuándo la política norteamericana cambiará con relación a los intercambios culturales entre cubanos. Pero podemos afirmar que cuando se pueda, habrá artistas y públicos interesados en emprender la subida del reencuentro, con la historia a cuestas y la memoria fresca, pero con la tradición en la mano de una cultura común, enriquecida. Mientras transcurre este tiempo de vergonzoso silencio, queda la esperanza de que el teatro mundial propicie caminos para que estos encuentros continúen a su amparo.

**Ernesto Fundora**

## *Delirio habanero:* otro elogio de la locura

FOTO: GUIDO GALI



Más enérgica y radical es la acción de otro procedimiento: el que ve en la realidad al único enemigo, fuente de todo sufrimiento, que nos torna intolerable la existencia y con quien, por consiguiente, es preciso romper toda relación si se pretende ser feliz en algún sentido. El ermitaño vuelve la espalda a este mundo y nada quiere tener que hacer con él. Pero también se puede ir más lejos, empeñándose en transformarlo, construyendo en su lugar un nuevo mundo en el cual queden eliminados los rasgos más intolerables, sustituidos por otros adecuados a los propios deseos. Quien en desesperada rebeldía adopte este camino hacia la felicidad, generalmente no llegará muy lejos, pues la realidad es la más fuerte. Se convertirá en un loco a quien pocos ayudarán en la realización de sus delirios.

SIGMUND FREUD. «El malestar en la cultura»

### **HA REGRESADO TEATRO DE**

la Luna a los escenarios de la Ciudad. De esa misma Ciudad que teje y desteje a un tiempo su historia, la Ciudad donde tomaron cuerpo el delirio de venganza de Electra Garrigó, el delirio de servilismo de Nicleto o los delirios de fabulación de El Enano, la Dama del Álbum o Santa Cecilia. Y para su nueva entrega, el colectivo que dirige desde su fundación Raúl Martín ha trabajado sobre *Delirio habanero*, de Alberto Pedro, texto que estrenara Teatro Mío en 1994 bajo la dirección de Miriam Lezcano.

Director y dramaturgo ya habían iniciado una hermosa afinidad a la que debemos la versión definitiva de *El*

*banquete infinito*, reescrito expresamente para el elenco de Teatro de la Luna, que tuvo a su cargo una lectura de la obra en julio de 2005, dentro del ciclo que coordina la Casa editorial Tablas-Alarcos. Por eso *Delirio habanero* es también un homenaje a Alberto Pedro, justo cuando se cumple un año de su muerte.

Frente a las pretendidas «deficiencias» o «vacuidades» que le han sido achacadas, me gusta pensar a *Delirio*... como un texto que hereda una larga tradición teatral, la filtra por las obsesiones temáticas de su autor y las devuelve en un producto donde lo sinuoso de sus conflictos, lo que yace oculto detrás de lo más aparente, *lo que no se dice*, posee una fuerza teatral de magnitudes insospechadas. Porque en *Delirio*... confluyen, entremezclándose sucesivamente con las alternancias entre ilusión, apariencia y enigma, las claves que vertebran en secreto buena parte de la dramaturgia de Alberto Pedro. En sus obras, la nocturnidad es una constante temporal. *Weekend en Bahía* comienza en la madrugada y termina al amanecer. *Manteca* transcurre en la última noche del año, como también es la noche el único horario en que criaturas semejantes a la protagonista de *Madonna* y *Víctor Hugo* son aceptadas. También en *El banquete infinito* las horas de la madrugada son de vital importancia para los rejuergos de poder que traman sus personajes. En *Delirio*..., que igualmente discurre en ese horario, al amanecer, junto con la luz del sol, también llegarán los demoledores.

Si en el ámbito temporal se privilegia la noche, desde el punto de vista espacial usualmente las piezas de Alberto Pedro se ubican en locales cerrados: la fábrica de Finita Pantalones, el dormitorio de Esteban, el hermético apartamento de Celestino, Dulce y Pucho o la Sala de Gobierno donde transcurre la acción de *El banquete*... También podemos encontrar lugares abiertos como la simultaneidad de locaciones en que transcurre *Tema para Verónica*, la azotea de Kiko Palomo o el malecón en *Madonna*... Pero se trata de una apertura relativa. Cuando el espacio se abre, es para establecer un

contraste con la opresión psicológica que corroe al personaje protagonista. Así hallamos los tropiezos de Verónica para lograr ser aceptada por sus compañeros de estudio o mejorar las relaciones con su madre, la rancia angustia de Kiko por la incertidumbre sobre el destino de su hijo o el sigilo con que se mueve Madonna.

Como en *Manteca*, *Delirio habanero* se construye a partir de la interacción dialógica de tres personajes. Ese tercero es como un «tercer ojo», tercero y a la vez único, no negociable –en este caso, Varilla–, que alternativamente irá inclinando la balanza a uno u otro lado de los polos en oposición, generando o acrecentando el conflicto a medida que la obra gane en intensidad.

El proceso de montaje transcurrió en el cine Pionero, donde aún pueden verse los escombros apilados a la entrada que recuerdan el estado de deterioro del inmueble, donde hubo al principio olor a ratón, donde todavía permanece el techo agujereado... una «nave clausurada» en pleno centro de La Habana. Llegar todos los días hasta allí, darle la espalda al mundo para rearmar la fábula una y otra vez, enfrentarse al aislamiento del encierro consciente y a la perversidad de las limitaciones conocidas, permearon favorablemente el alumbramiento de *Delirio*... Y todas las texturas, todos los olores, sonidos y silencios de esa «pobreza irradiante» –para decirlo en términos martianos–, han quedado inscritas, a no dudarlo, en el cuerpo y la memoria de los actores, esos «seres maravillosos», como los llamaba el maestro Roberto Blanco.

En la puesta de Teatro de la Luna la enunciación comienza a construirse desde mucho antes que el espectador entre a la sala. Un portero negro, con guantes blancos y vestido de rojo recibe al público e invita a beber unos tragos de Cuba Libre servidos en sendos mostradores donde se le da publicidad al ron «*Delirio Habanero Gold*». Dos bailarines –Oriallys Hernández y Odwen Beovides– interpretan una pieza coreográfica que puede leerse como anticipo de lo que sucederá dentro de la sala. Al compás de

«Desencanto» –bolero compuesto por Enrique Santos y Luis Amadori e interpretado por Celia Cruz–, se abrazan; ella huye y él la persigue: huida y permanencia, cercanía y evitación, seducción y escape; ideas que luego catalizarán sobre las tablas las fricciones entre el Bárbaro y la Reina. Teatro desde mucho antes de sentarse en la luneta, hecho que mucho hubiera divertido –no lo dudo– a Alberto Pedro.

Para su concretización escénica, Raúl Martín ha privilegiado –frente a la solemne ambigüedad latente en el original– la arista de la locura. Sustituyendo algunas canciones por otras de los mismos cantantes que entonan mejor con los presupuestos trazados para este montaje, el tejido espectacular se adentra en una tupida madeja de presunciones y negaciones. Varilla, la Reina y el Bárbaro creen ser, desde su condición megalómana, tres seres mitificados por el imaginario popular: Varilla, el célebre cantinero de la Bodeguita del Medio, y dos ídolos de la música cubana de todos los tiempos: Benny Moré y Celia Cruz. Creen ser quienes no son, condición lúdica semejante a la que esboza *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra. Pretenden serlo, *pero no lo son*. En la nave clausurada desde 1967, cuando los tiempos de la otra ley seca, cada noche es una noche de encuentro. Ellos reviven en ese, su espacio *único y posible*. No son, pero *ahí sí* son quienes dicen ser; hilo que, tensado, genera acritudes que se traducen en un juego escénico divertido y dinámico.

Varilla pule sus botellas cuando llega el Bárbaro, que entra por donde no debe y sin hacer la contraseña. Varilla protesta. Nadie debe saber de la existencia del bar. «Te he dicho muchas veces que por ahora este lugar no existe. Mézetelo en la cabeza. No existe. No puede existir nada más que para nosotros.» Su condición clandestina lo convierte en lugar de resistencia, sitio de evasión y refugio que encumbra el primer plano de conflictos: escasez/abundancia, mundo real/mundo anhelado (o imaginado). Entre colillas, escombros y ratones se incubaba la capacidad imaginativa de esas

tres mentes. La precariedad material engendra la abundancia ficcional (deseada): ron Bacardí, y el deleite de las letras de las canciones de Benny Moré y Celia Cruz. La ritualidad que se advierte en el «encierro consciente» de los tres personajes difiere del de *Mar nuestro* en tanto que mientras Varilla, la Reina y el Bárbaro habitan el bar como espacio único de realización posible, en aquella los personajes se hallan presos de la problemática circunstancia del agua por todas partes.

La Reina entra. Anda de incógnito. Llegó por un punto de la costa norte que yo tampoco tengo por qué revelar aquí. El Bárbaro dirige una y otra vez su orquesta. Varilla calcula mentalmente cuánto ha de medir el toldo a rayas hasta la acera, para que los clientes no se mojen. El delirio como acto de simulación, hecho catártico y liberador, se dibuja como la válvula de presión de los personajes que vienen «de abajo» –como Averrera

en *El banquete...*– y «los de abajo» –al decir del Bárbaro y con perdón de Mariano Azuela–, no tienen color. El problema de los negros aquí trasciende el mero conflicto racial. Es un problema socioeconómico. Cuando el Bárbaro y Varilla discuten sobre si los negros entrarán en el bar o no, este apunta: «los negros no tienen dinero». Sin embargo, el portero será negro, vestido de rojo y con guantes blancos. El «ser de abajo» no sólo presupone el origen humilde sino que compromete la visión de la realidad desde la base del prisma.

El enfrentamiento entre el Bárbaro y la Reina se sucede en una multiplicidad de planos enriquecedora: de género (hombre-mujer), religiosos (eclecticismo religioso-católica apostólica romana), proxémico (de aquí-de allá), de interacción social (popular-relativo elitismo), y las respectivas gradaciones de sus megalomanías (afectada por el

alcoholismo y por el delirio de persecución, respectivamente), abriendo paso a sistemáticas negaciones identitarias mutuas. Cada uno dice ser quien es, pero se muestran intolerantes a reconocer la supuesta identidad del otro. La reiteración de ideas-obsesiones de cada personaje (el toldo, el portero negro vestido de rojo con guantes blancos, la llegada de incógnito, el muerto-vivo, el bar de Alipio) junto al repiquetear lingüístico de los adverbios de lugar «aquí», «allá», «afuera», «adentro», textualizan los rasgos de locura.

Las fronteras entre ilusión, deseo y realidad desaparecen cuando se ilumina el cartel del Varilla's Bar y la fabulación llega a su punto más álgido. El escenario se cubre de azul. Se oyen murmullos y los contraluces dibujan, creando una suerte de cuadro en sombras, la atmósfera de ensueño en la que tiene lugar el feliz diálogo entre el Bárbaro y la Reina. Y se reconocen,





se cantan, se *complementan*.

Teatro de la Luna sigue manteniendo, afortunadamente, un elenco de lujo en plenitud de sus facultades interpretativas. Es evidente la minuciosa labor sobre el material iconográfico, biográfico, cinematográfico, psicolingüístico y musical del Benny y Celia Cruz emprendida por el colectivo para el trabajo de caracterización, encaminado a rescatar el lado más humano de esas figuras, huyendo de estereotipos y epidérmicas aproximaciones. La labor más difícil, sin dudas, debió acometerse con el personaje de Varilla, del que –en comparación con los otros dos– se conservan muchísimas menos fuentes.

Amarilys Núñez inicia el espectáculo con una invocación ritual. Solicita el beneplácito de los cinco (los rumberos famosos), de aquellos a quienes van a «encarnar» sobre las tablas, sin olvidar al que un día concibió este texto: Alberto Pedro. Se reconoce mujer, se toca los senos –los sibilinos senos de Clitemnestra Pla?– y es entonces que, incorporando el raído *smoking* negro y una gorra con la visera al revés, asume su Varilla. Arma su desplazamiento escénico en correspondencia con las letanías de su personaje. El carácter obsesivo-compulsivo del «cantinero de lujo» lo hace entablar una insistente relación de interdependencia con las botellas. Las limpia, las organiza, las cuelga, las reacomoda, las guarda. Ellas son para Varilla lo que los muñecos de la familia Garrigó para Orestes o los dados de acrílico con que Santa Cecilia armaba el rompecabezas de su memoria: ejecución escénica de la necesidad de los personajes por aferrarse a la materialidad más cercana para escapar al vórtice de la adversidad que los rodea. Es mejor aliarse con los objetos que tenerlos también en contra. «¡Ah, Orestes, los objetos...! Jamás te enfrentes con ellos. Cuando los objetos se oponen a los humanos, son más feroces que los mismos humanos.»<sup>1</sup>

Desde una cuidada interiorización de los móviles de su personaje, Amarilys hace visible la contradicción que Varilla posee sobre cómo hacer para satisfacer los anhelos de cada uno,

para que el bar sea, a la vez, real y clandestino, de etiqueta y accesible, exclusivo y para el pueblo. Sus dotes de gran actriz llegan a momentos de nítido virtuosismo, como cuando acomete el pequeño monólogo en que le obsequia los zapatos a la Reina. El cuerpo de la actriz se segmenta contraponiendo el discurso textual y el corporal en una cadena de acciones de atractivo contraste visual.

Mario Guerra interpreta al Bárbaro desde una óptica en que sinceridad y actitud *distanciada* se alternan de forma enriquecedora. Si en los repetidos «Yo sí soy yo» la necesidad de identificación es perentoria, sus «¿Cómo me quedó? Varilla, ¿cómo me quedó?» concretizan ese extrañamiento del personaje en medio de un contexto donde *imitación* y *aceptación* (del referente imitado) varían sistemáticamente el peso del juego de representaciones.

Mario concibe a su personaje desde una «musicalidad» a ultranza que va más allá de la maestría con que hilvana la gestualidad y el peculiar sello con que el Benny interpretaba sus canciones. El actor percute sobre su cuerpo, toca el piano –«El Bárbaro no tocaba el piano», dirá la Reina, apreciación que apuntala la sistemática alternancia antes referida– y rescata para sí un acervo de poses y maneras de fuerte raigambre popular que contrastará con el «esplendor» venido a menos de la Reina.

La locura del Bárbaro se agrava por el alcoholismo. Cada trago de ron que se da es un paso más hacia la tumba. «Y no hay que terminar por gusto en el cementerio.» Por eso, ante los augurios de la Reina, chilla como un animal sacrificado, acción en la que quiero reconocer un ejercicio de memoria emotiva –sin el tufo académico que posee la frase entre nosotros– donde no sólo leo el dolor de la premonición en el actor por el final del personaje, sino también por el de su autor.

Este intérprete protagoniza uno de los momentos más nostálgicos de la puesta en escena cuando el Bárbaro, luego de haber huido de las «profecías» sobre él y la bebida que



lanzara la Reina, entra entonando *Camarera, camarera... tú eres la camarera de mi amor*. Mientras canta, parece escurrirse del escenario, mecanismo de evasión de esa realidad que se vuelve tan turbia como la propia realidad.

Laura de la Uz personifica una Reina donde el bordado de la caracterización raya en la excelencia. La actriz, retirada ella misma por casi ocho años en Chile, revela una gama de movimientos y actitudes que denota sus miedos y temores, sus sobresaltos por estar «aquí» aunque tenga que andar escondiéndose para que no se enteren «los de allá», con un sentido de pertenencia por ese «aquí» tanto o más lícito que el del Bárbaro. Quizás la patria sea, como ha dicho alguien, la que se construye *aquí*, día a día. Al menos, eso le increpa Varilla. Pero, para la Reina, también es patria ese ir quedándose en cada huella de uno que subsiste detrás.

En sarcástica contradicción frente al delirio de persecución que padece, la Reina establece una relación simbiótica con su vestuario. El sobretodo es suficientemente elocuente: dos retratos de Celia Cruz, uno a cada lado, rosarios que cuelgan y una Virgen de la Caridad estampada, casi del tamaño de su espalda. De ese modo podrá pasar por cualquier cosa, pero no desapercibida. En el fondo hasta quizás le guste que la vean así,

que la *asocien a...* Y lo disfruta.

Asentada sobre una sólida partitura vocal y un impecable trabajo gestual, la actriz transita por disímiles registros, capaces de conmover o hacer reír con el mismo disfrute. La puerilidad de sus contraataques —«Se quedó porque no se fue» o «Esto no es una isla... es un archipiélago»— recuerda la sistemática ruptura piñeriana de lo trágico por lo cómico.

Laura tiene a su cargo uno de los momentos más sublimes del espectáculo. Al sonido de las sirenas el Bárbaro huye y Varilla, con una devoción de chicuelo, se deshace obstinadamente en el sostén de su quimera: «Tenemos un bar... ¡Tenemos un bar!» El escenario se oscurece. Y en un claro de luna afloran los más íntimos recuerdos o anhelos de su personaje. *Quiero escaparme con la vieja luna...* La Reina viste su bandera. La misma bandera que alumbrara el prólogo de *Electra Garrigó* mientras se escuchaban, tras las columnas del portal, las notas de la «Guantanamera»; la misma bandera que construyen con su terapia ocupacional los delirantes, rasgando papeles en los que reconocemos «tres franjas azules y dos listas blancas/ el triángulo rojo, la estrella de plata»; la misma bandera que ilustra la portada del catálogo del espectáculo, diseñado por Samuel Riera. La Reina canta... se contonea, el tiempo va congelando

sus movimientos cuando entra, *de incógnito*, la voz de Celia Cruz: *Quiero volver a revivir la noche...* En momentos como este o en su hilarante interpretación de «Isadora», Laura de la Uz es quien dice ser; o cuando más se le parece. Y a ella ofrendamos los aplausos que no pudimos tener para la Reina.

La propuesta de Raúl Martín sale airoso, entre otras razones —el acoplado trabajo en equipo que un espectáculo como este evidencia, por ejemplo—, porque el nivel de sus actores la sostiene más allá de cualquier diferencia que pueda entablarse con el proceso de concretización escénica del referente textual; porque Amarilys, Mario y Laura la defienden con un horizonte de verdad, autenticidad y compromiso que nos hace pensar en que «cada día que pasa, su banda es más banda». Y ya se sabe: «uno es más auténtico cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí mismo.»

La defensa de la utopía es el único asidero posible. El día llegará en que quiten de allá afuera toda la basura y el escombros y Varilla podrá tener su negocio; el Bárbaro verá entrar al pueblo entero, el blanco junto al chino, junto al mulato, al negro, al jaba'o, al albino y la Reina cantará para un público compuesto por personas de varias partes del mundo: franceses, españoles, americanos, suizos,

mexicanos, chicanos... y los de Miami. La cultura se dibuja entonces como zona de diálogo, como elemento mediador entre delirios y miserias, acentuando su ineludible papel en la completa realización del individuo y la necesidad de atesorarla a modo de memoria viva que nos habite. Sacar la victrola para salvarla del derrumbe inevitable podía leerse como una negativa rotunda a abandonar el ideal. Ahora una tímida llama, a punto de apagarse, se resiste bajo los cenitales y queda encendida más allá de los aplausos. Los delirantes seguirán su proesión «de cuerpo en cuerpo», «de cuerpo en cuerpo», «de cuerpo en cuerpo».

*Delirio habanero* es un punto de llegada. Si *La boda* sentaba las primeras pautas acerca de un modo muy particular de concebir el trabajo del actor, de intercalar números musicales y donde el grueso de las composiciones escénicas denotaba el apego a lo coreográfico y a una manera muy personal de articular un discurso cromático coherente entre la escenografía, el vestuario y las luces, amén de inaugurar uno de los diálogos más fecundos de nuestra escena con la obra de Virgilio Piñera —diálogo e inquietudes estilísticas que se verificarían también en *Electra Garrigó*—; si *Los siervos* acentuaba aún más la preocupación por el estudio del color —que en *Seis personajes en busca de un autor* se erigiría como recurso para concretizar los juegos entre ficción y realidad, entre personajes y actores— y la concepción del actor-bailarín-cantante —que desde aquí también comenzaba a abrirse hacia una estética del travestismo, recurso generador de interesantes gestaciones entre la máscara y el personaje— consagrada luego por el desempeño histriónico de Grettel Trujillo y, más tarde, de Mario Guerra en *El enano en la botella*; si *Santa Cecilia* ya podía leerse como un nostálgico réquiem por el pasado —o un esperanzador preludio para los tiempos futuros, depende desde dónde se mire—, por La Habana que fue y no es, La Habana que se fue, o por su tímida visita a uno de los hitos del imaginario musical cubano, la

«Santa Cecilia» de Manuel Corona; *Delirio habanero*, además de apuntar al reencuentro con la dramaturgia de otro de nuestros imprescindibles autores, es un espectáculo donde las constantes estilísticas de Raúl Martín y Teatro de la Luna se imbrican armónicamente para alcanzar un grado de perfección y destreza sorprendentes donde destaca, sobre todo, la maestría en el montaje y manejo de la emoción del espectador, por cómo lo involucra en el laberinto lúdico de la representación desde mucho antes de su entrada en la sala y lo incita a atrapar una teatralidad desgarrada por el peso mismo de las heridas que toca.

Y desde esa perspectiva, la puesta en escena de Teatro de la Luna se me revela extrañamente conectada con las búsquedas y hallazgos que, desde el texto y la escena, ratifica el más reciente espectáculo de Teatro Buendía. Desde sus respectivas particularidades, *Delirio habanero* y *Charenton* hurgan en una realidad desdibujada y pérfidamente discursiva que obliga a asumir el delirio como ejercicio de exorcismo solapado o lo revierte en cortejo entre el actor y la máscara, enfocando la locura como única manera, camuflada, teatral, de alcanzar y dialogar con un contexto hostil a la vez que legitima el hallazgo de un lugar (la nave clausurada desde 1967 o el húmedo sótano del hospicio) y de un tiempo (la noche bajo la luna, bajo la vieja luna o La noche en Charenton) para la reconstrucción de la utopía con los trozos esparcidos por la memoria, pareciendo asentir a aquella máxima que Erasmo de Rotterdam lanzara en su *Elogio de la locura* cuando dictaminó que «no había animal más desgraciado que el hombre, porque todos los demás se reducían a los confines de su naturaleza y sólo el hombre trataba de salirse de los que le imponía su condición».<sup>2</sup>

#### NOTAS

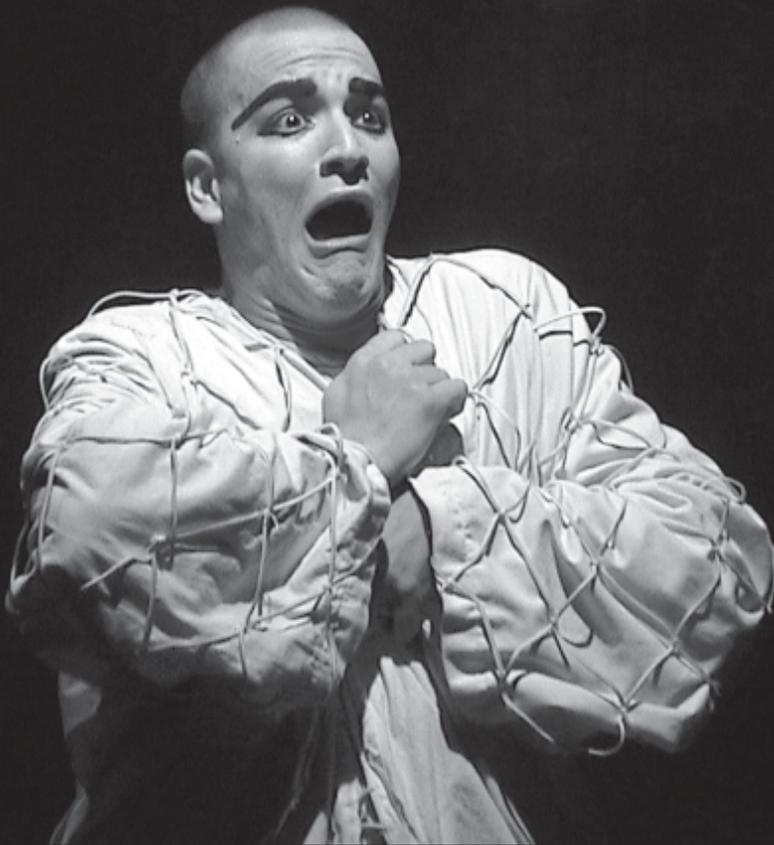
1 Virgilio Piñera: *Electra Garrigó*, en *Teatro completo*, La Habana, Letras cubanas, 2002, p.36.

2 Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 65.

FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

FOTO: ALEJANDRO RAMÍREZ



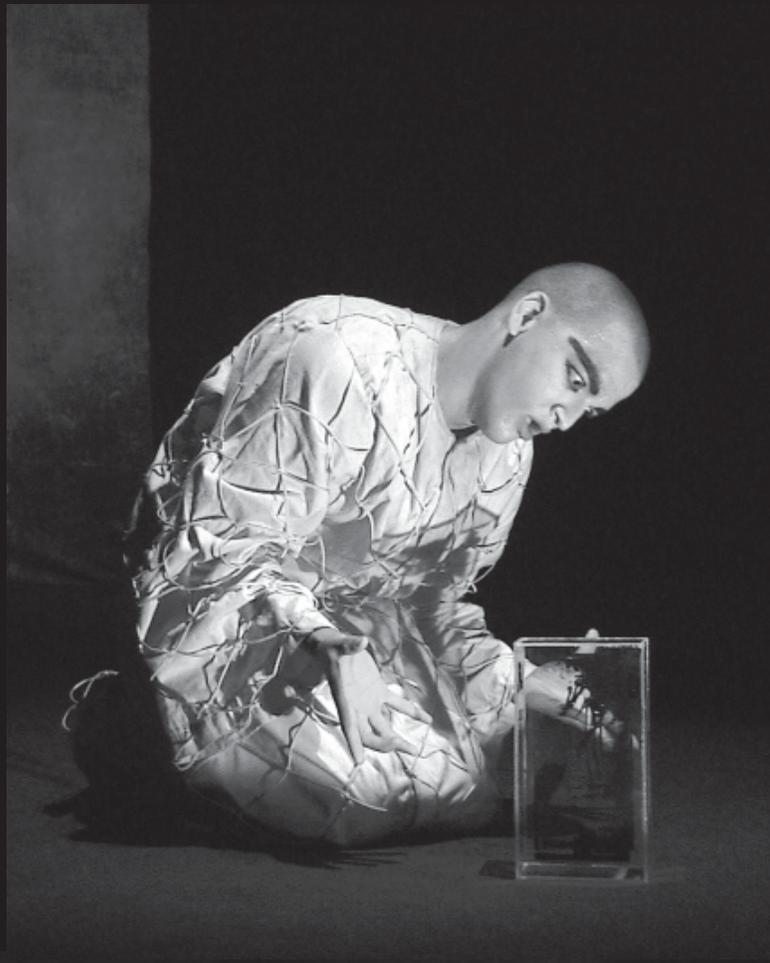


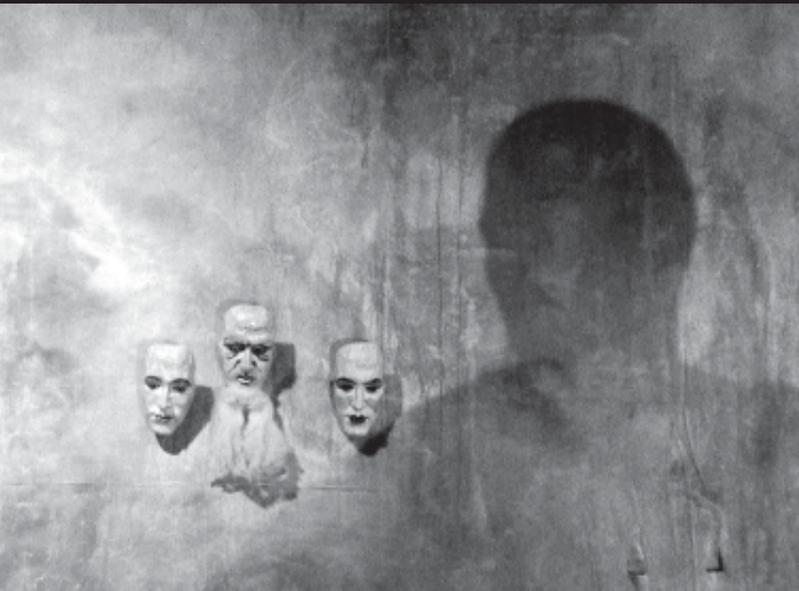
premio de **fotografía** tablas 2005

**Luis Ernesto Doñas Gómez**

Serie fotográfica Santa Cecilia de la vieja Habana









ILUSTRACIONES: IDANIA DEL RÍO

Para Tania, por aquella tarde en que nos  
cerraron las puertas.

## **En falso** (monólogo)

**Amado del Pino**





**Amado del Pino** (Tamarindo, Ciego de Avila, 1960)

Graduado de Teatología y Dramaturgia del Instituto Superior de Arte en 1982. Ha estrenado y publicado las obras *Tren hacia la dicha*, *El zapato sucio* (Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002 y Premio de la Crítica Literaria 2003), *Penumbra en el noveno cuarto* (Premio de Teatro José Antonio Ramos de la UNEAC 2003), *Triángulo*, *Sueños del mago* (ensayo, Premio de Teatología Rine Leal 2003), *Teatro* (antología), entre otras. Ha incursionado también en la escritura de guiones para el cine y la televisión. Sus textos forman parte de antologías en Cuba y Argentina; han sido traducidos al griego, al italiano y al portugués. Su monólogo *En falso* recibió accésit en el Concurso de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba 2005. En 2006 se estrena su versión teatral de *Vientos de cuaresma*, la novela de Leonardo Padura, y de *La visita de la vieja dama*, de Friederich Dürrenmatt. Posee la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Nacional de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro por la obra de toda la vida que reconoce su labor como crítico teatral y periodista.

# Una herida que cerró en falso

**Nara Mansur**

*En falso* (2004) continúa la zaga de *Penumbra en el noveno cuarto*, si no es noveno inning es extra-inning u otro juego en solitario entre Amado del Pino y su *femme fatal*, Tati, convencido de que ella tenía más que decir y que hacer, que su mundo debía brillar por sí solo más allá de las buenas o malas jugadas de sus hombres vistas en «penumbras».

La obra –confiesa el dramaturgo– es «el viaje de un tipo como yo –jubilado, accidentado, defenestrado del viejo machismo que vi desmoronarse durante estos años– hacia la subjetividad femenina [...] Cuando Mariela Bejerano me dijo que por qué no le escribía algo, no le hice mucho caso en el primer momento. En todos estos años he recibido similar propuesta de varios actores y actrices queridos y nunca antes ‘parí’ monólogo alguno. Estábamos en una fiesta medio chea a la que nos habían invitado y yo le comenté que si se hacía en televisión *Penumbra en el noveno cuarto* me gustaría que fuera ella la Tati [...] el caso es que Mariela me suelta: ¿No se puede hacer un monólogo con el personaje femenino de esa obra?».

Final feliz: *En falso* se ensaya por estos días dirigida por Alejandro Palomino con Vi-Tal Teatro. Mariela hará el personaje doblando con Yaquelín Rosales.

Hemos llegado a la posada. El lugar/ el espacio/ el emplazamiento. Este paisaje precisa e informa, cargado de sus verdades e eufemismos. ¿A qué se va allí? A venirse, dice Tati. El trasiego al interior de ese encierro voluntario: casi sin moverse, sobre una cama, el inmovilismo y su potencia. El objetivo es lograr el orgasmo (ir y volver). Los obstáculos pueden ser como dice la primera acotación: desde las puertas cerradas a la impotencia. Como ven, casi todas las metáforas que podemos incorporar a lo social-histórico –el afuera– palidece de tierna ingenuidad cuando la amenaza real es que el hombre/ la mujer natural no funcionen.

*En falso*: «Mira que hay heridas que cierran en falso/ y si alguien las toca se vuelven a abrir», de la canción de Graciano Ramos a partir de unos versos de Sánchez Galárraga. Dar un paso en falso, falsear la preceptiva del querer, falsear los sentimientos. La obra es un monólogo que vive libremente, se despojó de su marco anterior y ahora muestra la concentración de esta mujer que cuenta su drama y el mundo sonoro lo habitan Barbarito Diez, Clara y Mario, Serrat, *in crescendo* que va del bolero al cabaret y la rumba.

La veo así: ella en su cama grande y fea, su barcaza, desnuda y propietaria de eso solamente, en diálogo con los graffittis de la pared que se alumbran y se oscurecen de acuerdo a las tensiones y efectos de su organismo viviente. Pero algo tiene que dejar en ese lugar (ay, el afán de trascendencia) aunque sea una heridita, un rasguño, la moraleja: acaricia la pared, la araña, le unta pintura de labios.

Tati lo dice todo. A veces quisiéramos pedirle que controle su verborrea, que nos deje a nosotros vacilar «el material» pero ella como su autor, cuenta esta historia entre otras cosas para hablar de la poesía de lo feo o escatológico, de la violencia mansa de lo sucio y despintado. Tati muestra su historia, sus palabras como entramado del personaje y como propuesta estética. Comenta lo que ve, lo que siente, lo que le dicen: las acciones de los otros sobre ella casi siempre como disparos, vocativos: Juanita Blúmer Rápido, cochina, suave, cabrona, desenvuelta.

—«¿Y ahora, qué me hago con las sobras de tanta rectitud?» Ella siente, padece y actúa los trastornos de falsear el modelo que ve en «las blanquitas del Vedado».

El personaje asume las variantes de estas como otras imitaciones. Se coloca en una posibilidad que considera original y desde ahí observa, creo que juzga también más que interactúa con patrones o moldes, que no está interesado en repetir: «no ser una ventosa que se te pega a la piel». Ser princesa, soldado, artista: he ahí otros modelos. ¿Qué momento es este para el personaje? Parece una espera o una despedida. Tati pone la pausa (de la grabadora) y juega (pone el *play*) en otro sentido: se pone ella arriba para hacer el amor (dice que cabalga) y se toma un tiempo para la decisión ¿confesarse? Se quita las zapatillas de punta (desaprobada en ballet clásico) y baila en Tropicana descalza, bailarina de otra galaxia. Ella es feliz cuando se sale de la rutina de «de muévete un poco pa' cá y suelta tres pasos pa' llá» e infeliz porque «en 23 hay menos piropos y más negocio. Infanta está oscura...» Estuvo en Japón y allí ansiaba «comerse la lata de carne con otro, poder despertarse a cualquier hora y contar sobre las cosas de Cuba, esas guanajás» (por eso le fue infiel al esposo con el pelotero, una historia de amor que viene decidida a salvar ahora).

*En falso* lleva consigo un mundo de olores, la pátina de los lugares y la gente: los baños de la terminal de trenes, el olor rancio de las pizzerías, el de las putas. «Un texto, antes que literatura para estudiar o escritura para escenificar, es eso: pedazos, fragmentos, puertas, camas, luces o sombras, y entre ellas, cuerpos, rostros, gente que está viva y habla, acciona y gesticula por ese impulso agónico de cobrar forma, contar lo incontable, aunque sea en el pequeño y efímero espacio (su única posibilidad) de un texto o un escenario».<sup>1</sup>

Una de las emociones teatrales que provoca el texto que hoy *tablas* da a conocer es el valor del marco: el espacio, el mundo que transpiran los personajes (ellos dirían sudar la gota gorda), la ilusión que supone llegar ahí, encontrar el amor, darle una oportunidad para dejar vivir al amor solito con sus amantes.

*«Amanece en los carros de basura,  
empiezan a salir los ciegos,  
el ministerio abre sus puertas.  
Los amantes rendidos se miran y se tocan  
una vez más antes de oler el día.  
Ya están vestidos, ya se van por la calle.  
Y es sólo entonces  
cuando están muertos, cuando están vestidos,  
que la ciudad los recupera hipócrita  
y les impone los deberes cotidianos.»*<sup>2</sup>

El texto a su vez sale de las «penumbras» pero llega a otros estados de iluminación... aunque Tati sigue estando encerrada es ahora más libre, ella organiza y jerarquiza las fuentes de su propia historia, ese mundo que la involucraba hasta la médula, un poco como objeto de la discordia o premio. Ahora se zafa más de esto y es ella quien decide, quien pide otra oportunidad porque quiere al pelotero, el héroe envejecido, caído en desgracia, ese que va pa' bajo.

«El dramatismo no nace del dolor, de la frustración o del fracaso, el dramatismo nace de lo que, en la mayor oscuridad, en el mayor dolor o en la mayor pobreza, no quiere morir y no quiere renunciar a los 'rayos de lumbre pura'». <sup>3</sup>

La historia es simple al parecer, por lo cotidiana, tan orgánica Tati como cualquiera de las mujeres reales que conocemos, que somos. Esto pudiera ser carne de telenovela, de un guión radial. Ella es en primera instancia una voz, activa y narradora, la que sufre en carne propia y la ventrílocua que es, poseída por los restos de los vivos y los muertos, los letreros en las paredes, las noticias del periódico, las conversaciones del pasado, un mundo ido, un viaje que como el amor se va *en fade*, lentamente, a pura resistencia.

Los dramaturgos cubanos están incorporando, radicalizándose en la selección de un mundo a contar, obvio o sumergido, no importa. Amado del Pino está poseído por una sensibilidad temática que se reconoce en la utopía de la Revolución, el hombre nuevo que podríamos ser, la sexualidad heterosexual: historias de amor de mujeres y hombres, vistos en sus contradicciones vivas: desde el sustrato constituido por las carencias económicas más urgentes (un baño con piso nuevo y «espejo cómico», «comerse un pan con tranquilidad») hasta el mundo soñado de la felicidad espiritual («cuando digo amor no estoy hablando solamente de templar»).

A la manera de los delirios de *El zapato sucio* esta obra tiene las aludidas zonas de *penumbras...* desvaríos, malentendidos, traiciones, un hijo que nace para morir, ... aberturas, giros, que casi siempre se sienten como herida, dolor de canción de amor y de marcha del pueblo combatiente, un entuerto de nostalgia y paraíso prometido y deshecho.

Amado ha dicho que a *El zapato sucio* y a *Penumbra en el noveno cuarto* «las emparenta una búsqueda en lo más hondo de lo popular cubano, cierto desmarcar(se) de las retóricas oficiales o melodramáticas, una vindicación de lo procaz en el sentido más metafórico que (ha) bautizado inicialmente como 'poesía de la crudeza'». <sup>4</sup> Se confiesa devoto de los dramaturgos cubanos, entre ellos, de Eugenio Hernández Espinosa por «su asimilación de la oralidad y los mitos populares como elemento dramático». <sup>5</sup>

El texto construye una realidad absolutamente táctil, incorporada a la cotidianidad que contrapuntea el discurso del país en torno a la asignación de ollas, enseres domésticos. Y elige la adjudicación de las posadas (no era su nombre oficial y ya no existen) a familias sin casa, en la amenaza que se cierne sobre los seres reales de la historia. Y el nombre anterior que llevaban estos sitios (un poco eufemístico parecía por su acción efímera de cobijar): albergues... se hace realidad: puros refugios para familias necesitadas. «Cuando terminen de recoger [...] va a parecer que todo esto se acabó y ni a la historia pasarán las posadas. Aquí nadie se alzó, ni fundó nada grande, ni se hicieron reuniones largas».

Tati nos recuerda todo lo que es verdad, todas las heridas que nos han cerrado en falso y la hemos dejado hablar: «¿Se te atraganta la croqueta si te pido ser tu mujer, tu socia, tu colega y tu hembra?» Nos ha dejado quietecitos, tranquilos, pasivos, expectantes, como le pasa a los contadores de historias con su público, enamorados de sus propias palabras, pero de ahora en adelante: ¿podremos concentrarnos en el amor?

#### NOTAS

1 Raquel Carrió: Notas al Programa de mano de *Penumbra en el noveno cuarto*.

2 Julio Cortázar: «Los amantes».

3 Raquel Carrió: Ob. cit.

4 Amado del Pino: «Escribo para el hombre de a pie», en Rosa Ileana Boudet: «Dramaturgias cubanas / 3. Seis autorretratos», *Primer Acto*, n. 311, diciembre 2005, Madrid, p. 115.

5 Idem.

*Cuarto de la posada. Los elementos esenciales podrían ser la cama, grande y fea, con algo de mesa y con posibilidades de «asumir» las demás funciones que le otorgue el personaje. La luz y la magia de la puesta en escena darán vida a la pared de los letreros que también puede incorporar un espejo fragmentado.*



TATI. *(Sentada en la punta de la cama.)* Sería bueno tener aunque sea estos tres metros para intentar ser un poco más feliz. La posada será húmeda y fea, pero se inventó para gozar y para quererse por un par de horas. Aquí no hay revistas, ni televisor, ni siquiera un paisaje que mirar. Las ventanas no se han caído por falta de tiempo. Aquí uno viene a venirse *(Se ríe maliciosa. Ahora parodiando la voz de un hombre.)* «¡Cochina! Estás mejor que nunca...». Yo me hacía la suave, la cabrona, la desenvuelta, pero nunca había venido a un lugar así, Lachi. Sé que no tienen nada de malo, que hasta los matrimonios viejos dan sus vueltas los domingos para desahogarse, sin miedo a que los pasmen los muchachos a medio dormir y con la oreja parada. Pero de jovencita, no es por nada, los tipos me caían atrás y yo era tranquila... *(Breve pausa.)* Entonces era fácil meterse en el Habana Libre o en el Riviera. Cuando los hoteles se pusieron imposibles para el bolsillo nacional... *(Se incorpora entusiasmada, mima el acto de manejar.)* Pi, pi, a chillar gomas, dar una vuelta hacia la zona de Playa y hacerlo dentro del carro. Lo mejor de los Lada es el swing con que se les echa pa' trás el asiento de al lado del chofer. Pero tampoco tiré mucho de esa palanquita. Yo quería ser de ballet, o de danza moderna... Bueno, la culpa, o la gracia... o lo que sea, fue de mi mamá. Muchachita de barrio, que tenía que parecerme a las blanquitas del Vedado, con sus ojos azules y su olor a ropa de estreno. La pañoleta más planchada, la saya llegando a las rodillas. *(Transición.)* Luego te vas dando golpes. Un día faltas, otro pegas un tarro. Pero la santona, la comemierda que te enseñaron a ser está ahí, como una ventosa que se te pega a la piel. ¿Y ahora, qué me hago con las sobras de tanta rectitud?

*Banda sonora que recuerda la música del cabaret.*

¿Qué invento si me tocan a la puerta para botarme de aquí? Seguro que se dan cuenta de que soy la última gozadora y que Pepe es el posadero bueno que quiere estirar un tin esta película de amor, regalarnos dos minutos de más cuando se acaba la tanda y ponen Fin, The End, Konets. Pepe y Lázaro deben estar ahora dándose un trago y arreglando el mundo, o por lo menos tratando de tirarle un chapisteo a nuestras vidas. Primero Lachi tenía miedo de que le hubieran mandado al Pepón detrás. *(Como Lázaro.)* «Oye, mami, yo soy Lázaro Prado en este país, soy una figura del deporte, a lo mejor le dijeron que no me perdiera ni pie ni pisada». *(Como entonces.)* Mira, mi amor, yo me he pasado demasiado tiempo con miedo hasta que me vacuné contra él. Si te pones a ver un policía o un chivato en cada esquina no puedes ni comerte un pedazo de pan con tranquilidad.

Tranquilidad, viene de tranca, diría Maruchi, ella a lo mejor se hubiera acostado con Pepe sin perder la ternura. Pero revolcarme con él es romper el encanto de su arrebatado por mi hombre, su manera de levantarse, de sacudirse su candela soñando con el pitcheo del estelar. Lo que no me molesta es que nos mirara el hueco aquella primera noche. ¿Cómo se habrán visto estas tetas en sus ojos? Voy a cumplir 37 y no es lo mismo. Ahorita se me ablandan. Primero me doy cuenta yo sola, cuando me baño, después el hombre que se acueste conmigo y, en un par de años, lo sabe La Habana entera. Pero aquella noche pasaron muchas cosas.

*Transición musical. Tono de bolero.*

Cuando me hablaron de esa gira para Japón, ya yo estaba cansada de mover la cintura, pero eran unos pesos verdes que hacían falta para levantar una pared. Salía barato si del otro lado tenía la estabilidad, los hijos, el piso firme bajo los pies. Por eso allá me puse más bien para las coreografías y para cantar algún bolerito. (*Sin ánimo espectacular, muy íntima.*) «Contempla la herida/ pero no la toques/ con tus manos blancas,/ cual lirio de abril/ mira que hay heridas/ que cierran en falso/ y si alguien las toca/ se vuelven a abrir». Los japoneses no entendían nada, ni yo tampoco entonces. De esa canción sólo me fascinaba la melodía y Barbarito Diez, derecho como una vela, con su voz de cristal.

Lázaro me cayó mal el día que lo conocí. (*Como Lázaro.*) «Oiga, princesa, cuando usted se baja del escenario más parece un soldado que una artista». (*En la situación.*) «¿Qué tú te has creído? Todas las bailarinas no somos iguales. Yo no quiero hacerme la santa, pero sé darme mi lugar». «¿Tú sabes quién es ese hombre?», me preguntó Maruchi, y ella misma me lo tuvo que explicar. Yo no entendía nada de pelota. El mulato lindo siguió detrás de mí y yo tirándole patadas, dándole raspes, virándole los ojos, pero él ahí. Primero como el macho que olfatea a la hembra. Con esa carnada no mordí. Por las noches me acordaba de la cabeza de Walfre entre mis piernas, mamando como un bendito y su cara, todavía dulce. Dicen que las mujeres podemos aguantar las ganas si no nos cuquean, si no nos alborotan. Claro, cuando bailas medio encuera, rodeada de tipos con media nota, no es fácil... Pero Lachi no me calentó con sus manos grandes, ni con su estilo de gallito de pelea. Se me fue colando por el otro frente. «¿Quieres que te ayude a cargar ese bulto? Yo sé lo que es eso, la familia lo vuelve loco a uno encargando pacotilla». Y las tardes de agua, y esa maldita cosa de que siempre después del sábado venga el domingo. (*Silencio. Vuelve a cantar.*) «Cuando llegué el momento final/ y no tengas ni por quien llorar/ cuenta conmigo...». (*Sigue algo más del bolero a la manera de Clara y Mario.*)

Todavía internet no estaba en el duro y las cartas de mi Walfre se demoraban. Él, aquí, entre la gritería de los chiquillos de la secundaria, y yo allá, en el fin del mundo. Al principio el pitcher entendió aquello de... (*Canta.*) «De amor no hablemos/ no viene al caso...», pero una de esas tardes, en las que la televisión te recuerda que si no

sabes japonés, debes taparte con una colcha y echarte a llorar, nos dimos cuenta de que sí venía al caso, que era un crimen dejar que nuestros cuerpos se pusieran amarillos, de tanto aguantar atraso y aburrimento... Eso, la cama, el ponche, o como se llame, es un momentico..., iuna marquesita con sabor a gloria que no dura mucho! Pero la compañía... Comerse la lata de carne con otro, poder despertarte a cualquier hora y contar sobre las cosas de Cuba, esas guanajás a las que uno aquí no les da importancia, pero que afuera repites una y otra vez.

*Sube la banda sonora con los murmullos y los ruidos cotidianos de los nuevos vecinos. Tocan a una puerta cercana.*

¿Será aquí? ¿Me estarán buscando? (*Más serena.*) ¡Qué raro suena una cocina de luz brillante en una posada! (*Revisando los letreros de la pared.*) ¿Quiénes serán Albertico tres patas y Yuya, la frutabomba del Vedado? ¿No lo habrá inventado Pepe? (*Breve pausa. Transición.*) ¿Qué podría escribir yo en esta pared? Mejor pinto la cara de Lázaro, la mueca de cuando nos separamos en el aeropuerto. (*Cambio de luz, evoca en presente.*) El lleva puesto un calzoncillo que yo le lavé. A mí me arden las nalgas del apretón que me dio cuando empezamos a ver a Cuba por la ventanilla. (*Como Lázaro.*) «Coño, Tati, allá abajo están ellos, los tuyos y los míos. Dentro de unos minutos tú te montas en un carro, yo en otro... No sé cuándo voy a poder tocarte el culo, ni acariciarte el pelo, ni ponerte mi pata fea sobre tus muslos oyendo una canción...». (*Canta.*) «Con que tristeza miramos/ un amor que se nos va...» (*Como Lázaro.*) «Tengo vicio de que me cojas el pecho de almohada. Este avión maricón sigue bajando y nos va a separar, Chini.» (*Pausa emotiva. Canta dos o tres veces.*) «Es un pedazo del alma/ que se arranca sin piedad».

*Silencio.*

Aquí, al lado, voy a dibujar a Walfre, mi marido, el padre... bueno, ese mismo. Cuando lo abracé, bajándome del avión, le encontré algo raro. Le acaricio el cuello –muy puta yo, haciéndome la que vengo loca de las ganas–, los dedos se me enredan en una cadena. Me quedo callada, pero a mí las cadenas me revuelven el estómago. Los tipos más groseros, los más gritones, los más desagradables del cabaret andan siempre encadenados como perros de presa.

Walfre está orgulloso de la cama nueva. (*Aquí puede desplazar el juego escénico hacia la cama.*) De las sábanas caras y brillosas. Yo me tiro a la larga, suelto la cartera, zumbo lejos los zapatos. Pensar que este es el momento que tanto soñé, y ahora no puedo estar contenta, porque en las caderas tengo todavía la sensación de las manos enormes de Lachi, esas con las que tira la curva y el tenedor. En el avión me dormí un momento y soñé con mi mamá... «Ay, mi'ja, cómo tú vas a mirarle la cara a ese hombre. ¿No será mejor que le digas la verdad y afrontes las consecuencias?» Walfre no me deja repetir el casete

de mami porque me está besando, abracando, desnudando... Yo nunca pensé quedarme con los dos. Pero esta noche con media cabeza extraño a Lázaro, pero la otra mitad se deja arrastrar por los sueños de mi esposo. «¡Ay, qué fina!», diría Maruchi. (*A Maruchi.*) Sí, chica, oigo a mi compañero de diez años levantar paredes, poner el aire acondicionado para refrescarnos y no acabar sudando. (*Como Walfre.*) «Y ahí un espejo grande pa' que te mires de cuerpo enterito». Tenemos los fotogénicos patriotas americanos que yo traigo en la cartera y el dinero que empieza a luchar él en su nuevo puesto. Se puede pintar de blanco la casita completa y el baño... pa'l carajo esos mosaicos viejos y empecurdí'os. Piso nuevo, espejo cómico, ducha de teléfono. ¡Todo shopping!

¿Cómo le digo a este hombre que la cosa se jodió? ¿Cómo separo mis pies de la alfombra que me teje para que goce, descanse y me relaje? Pongo la pausa. Dejo las decisiones para después. Y, por primera vez desde la Luna de Miel, aquella de las fotos y el papelazo colectivo, me bajo media botella con él, y ahora soy yo la que va arriba y cabalga. Walfre se me queda mirando serio en el baño, todavía con cubo y jarrito. «¿Qué tú tienes ahí?» ¿Habrá sido el pitcher salvaje con sus dedos de alicate y los ojos agua'os en el avión? Me viro de espaldas, como para entregarme a la justicia, pero parece que el mora'no no anda por ahí. A nosotras las blancas nos descubren en un centímetro cúbico. «¿Cómo te dejaron esos pelos de más?» Ah, machi, los japoneses no se fijan tanto y como allá lo que más hice fue cantar. (*Confidencial.*) A Lázaro no le gusta que me rasure. Y yo por complacerlo, disimulaba en la pista, para «dejarme crecer el pelo». Walfre se queda serio dos minutos, yo me sigo restregando la cabeza, como si sólo me importara quitarme el continente asiático de mis greñas de arriba. Al final me dijo lo que menos esperaba y esas palabras –lo juro por ti, Virgen de las Cabareteras serias y las posadas buenas– empezaron a cambiar mi vida. «Ya podrás hacer lo que te dé... o lo que nos dé la gana con tu cuerpo. Entre lo que te buscaste allá y lo que yo me traigo entre manos, puedes ir diciéndole adiós al baile».

¿Adiós al baile? Si bailar ha sido mi vida. Primero el ballet, las zapatillas, el dolor medio terrible y medio sabroso de las paradas en puntas. Me faltó cuello y tenía exceso de culo. Lo del maletero se remediaba con dietas. A fin de cuentas nunca he estado tan buena. Pero al cuello le faltaba un poquito y mi empeine no era nada del otro mundo. Me dieron un diploma precioso de graduada de nivel medio. Todas las muchachitas –hasta las zorras y traicioneras– me felicitaron y estrujaron a más no poder. Guardé las zapatillas y tiré en un rincón del closet los sueños de ser Giselle o un cisne de cualquier color. (*Hace alguna pirueta típica de la danza contemporánea.*) Con los pies descalzos me fue bastante bien. Pero al año 89 le siguió el noventa, como suele ocurrir, y algunos de los mejores de mi compañía se buscaron contratos por los «ahís». En las familias se desató el clamor por la moneda ecológica, verdecita y protagónica. Me llené la cabeza de justificaciones. (*Vehemente y obstinada.*) A fin de cuentas, Tropicana también es arte y

Varadero es la mejor playa del mundo... y si uno es artista brilla donde quiera. Mi Walfre profesor, maridito de estreno, movió la cabeza unas cuantas veces como un parabrisas. Pero al final se conformó con que su Giselle fuera estrella en otra galaxia y siguió convencido de que su padre tenía razón. (*Lo cita.*) «La mujer es buena hasta que quiere y mala hasta que quiere».

Yo le tengo cariño al cabaret y de verdad que me gané un respeto. Ensayo duro, soy puntual. Espanté a unos cuantos yumas y a otros tantos cubanos que se creen dueños del mundo porque se buscan cuatro dólares. (*Música de apertura de show. Los siguientes textos pueden simultanearse con «poses» danzarias.*) Me siento plena cuando salgo a saludar con mi vestuario deslumbrante o al final cuando las luces van bajando y una sabe que fue una función buena, que se apartó de la rutina de mévete un poco pa' cá y suelta tres pasos pa' llá. Pero con los años me aburro de los borrachos que malean el público y empieza a dolerme el cuerpo por las mañanas. Walfre iba cambiando por día. Según él, llegó la hora de sentarnos cómodos, frente a un pomo de calidad, a ver cómo otros nos divierten con su arte. A la cadenita de mi regreso le hicieron compañía otras gordas y groseras, pero no me pude quejar. Los sueños de construcción se dieron. Aprendí que de la fantasía de la casa bella a vivirla de verdad, hay un carajal de días y noches entre (*Canta irónica.*) «Cemento, ladrillo y arena...». (*Breve pausa.*) ¿Por qué será que los constructores siempre andan con esa sofocación con las mujeres? Claro, cuando están trabajando en tu casa no se chupan los dientes ni te gritan cochinas. Ahí la cosa funciona a la hora de la merienda, a base de una miradita zorra a la gota de sudor que te baja por las tetas y un «Gracias, señora», saliendo en tono de piropo por debajo del bigote. (*Transición de luz.*) Es una tarde de sábado y están fundiendo la placa del cuarto estudio. Cosas de la vida, ahora que Walfre ni estudia, ni prepara clases, ahora que no lee ni el periódico se está construyendo un estudio. Bueno, en algún lugar hay que poner la Pentium de último modelo y el DVD. El caso es que estoy en la cocina con la mujer del primo que le consiguió la plaza a Walfre y... Pam, como en las telenovelas: el vahído, el mareíto, la jodientina... Y después, la duda, el dedo hasta el alma, la prueba de la orina y... ¡Estoy embarazada! (*Sugiero que baile algo breve y exultante.*) Se demoró más de diez años, pero al fin mi querido Walfre me preñó. Yo no había vuelto a salir con Lázaro. Desde la despedida hablamos un par de veces por teléfono, pero él seguía dolido. No fue fácil lo que lloró ese hombrón. (*Como Lázaro.*) «Tú no tienes chamas y yo estoy dispuesto a dejar dos atrás. Piénsalo bien, mi reina...». Lázaro se iba convirtiendo en (*Canta.*) «un pedazo del alma que se arranca sin piedad». Sí, el niño era de Walfre. (*Asocia y vuelve al plano de la historia.*) En las consultas, las esperas, los comentarios me di cuenta de que hay varios tipos de embarazadas. Está la clásica, la de los antojos, la repugnancia y la malacrianza... La eché pa' lante, que mete el pie en las colas y se cuida mucho cuando le conviene, pero se fuma su cigarrito y hasta se suena un par de rones muerta de la risa. Yo estaba en la novena de las primerizas, las

novatas. Las veteranas con varios partos lo mismo te dan aliento que te meten miedo... que si la criatura viene así, que si se atraviesa. *(Ahora en presente.)* Mi marido también está feliz. *(Citando a Walfre.)* «Ahora sí le dices adiós al baile». Yo no estoy clara, pero le sigo la corriente. Es como si la llegada de mi hijo detuviera todo lo demás. Al lado de eso nada es importante, todo puede dejarse para más tarde. ¡Qué clase de fiesta cuando se supo que era varón! A mí me daba lo mismo, sólo pedía que viniera bien, saludable, pero el padre... «Lo vi clarito en el aparato ese, varón, y itremendos huevos que tiene!» La fiesta de la varonía empieza bastante sangrona. Walfre cambió de amigos al cambiarse de vestuario. *(En la fiesta.)* Algunos oyen música, las mujeres hablan –¡cómo hablan!– de compras, de las posibles queridas de los maridos... Ahora la bronca por los hombres no es por lo que les cuelga entre las piernas, sino por lo que les abulta en el bolsillo. Traje a Maruchi... Se aburre a morirse con las marcas y las sonseras de las mujeres y se va para la sala. Walfre y su jefe están viendo el juego de pelota de Cuba en el Campeonato Mundial. En una de esas, me llama. «¡Tremendo relevo! ¡qué duro tira ese hombre!» Ni qué decir que el pitcher es Lázaro Prado al que mi marido admiró siempre. A la verdad todavía se veía «elegante, imponente». El jefe, medio borrachón, comenta. «Ese es el mejor pitcher de Cuba, había que estar comiendo catibía para creerse que estaba viejo y mandarlo dos años pa' Japón». Y por un instante más rápido que la recta de Lachi, las miradas de Maruchi y de Walfre se clavan en mí. Siento que el alma se me va del cuerpo, que me tiemblan las piernas... La cara de Walfre se queda seria un momento, pero enseguida me da una palmadita en las nalgas. «Traémos un par de cervezas para celebrar esto. Anda, cariño». ¿Tú serás anormal, Maruchi? *(Como Maruchi.)* «La monga eres tú. Mientras más en la cara les pones las cosas menos las ven. Tenías que haber dicho. '¿Y quién es ese? ¿Lázaro qué...?'» Deja, deja que tus teorías embarcan a cualquiera... y salgo de la cocina porque Walfre quiere que baile un bolerito con él...

*Cambio de luz. Bolerito, que ella canta y baila muy suave.*

Estoy boca arriba en la cama. Walfre parece feliz. La fiesta le ha dejado una media nota. Me pone la mano en la barriga... *(Canta.)* «A menudo los hijos se nos parecen/ y así nos dan la primera satisfacción». Ahora le hago el dúo, aunque me empuje y desafinemos los dos. *(Canta.)* «Esos locos bajitos que se incorporan... *(sigue varias notas más de la canción.)* Me callo. Walfre tararea sin rumbo y se va quedando dormido. Se veía lindo de verdad Lázaro en la lomita. Pero todo eso está atrás, es algo. *(Evoca la canción.)* «que se arranca sin piedad». Walfre de repente se incorpora, como los niños en la canción de Serrat, y me mira serio, quiere decirme algo... ¿Me irá a preguntar si conocí en Japón a ese Lázaro Prado? ¿Lo habrá visto aquel día en el aeropuerto? Mi marido, un poco barrigón pero bonito, llega al borde de la cama, busca un cigarro, lo enciende despacio, con un swing a lo Humphrey Bogart, y me dice: «¿Quiero

preguntarte una cosa?» Ahí mi cabeza se dispara a 48 por segundo. Le tengo que decir que sí, que lo conocí, pero de lejos, de vista... *(Pausa llena de inquietud. Ahora citando a Walfre.)* «¿No le tienes miedo a los dolores del parto? ¿No será mejor que te hagan la césarea, mi amor?»

*Breve silencio. La emoción de Tati crece despacio.*

Así que yo pensando que estaría en la bobería del cielo, en la sacadera de cuentas japonesas y él se me aparece con la preocupación por nuestra barriga... Lo abrazo, lo beso, lo apretujo... Voy hasta la neverita que pusimos en el cuarto, saco una cerveza bien fría, se la pongo en las manos y le regalo la canción que más le gustaba cuando nos conocimos: *(Canta con el alma.)* «Si alguna vez amé/ si alguna vez después de amar amé...» Estamos tan contentos que lo hacemos con cuidado para no hacerle daño al niño, con delicadeza, rico, pero con ternura. Y es después, cuando con esa satisfacción tan de los machos por saber que la hembra gozó, que parece que se va a dormir completo, cuando me comenta: «Lázaro Prado tiene tipo de pesa' o. ¿No te parece?» ¡Ay, mi madre! ¿Ahora con eso? Dios mío, no me malees esta noche, que yo quisiera guardarla, ponerla en la pared como una de las mejores de mi vida. «Chico, habría que preguntarle a Maruchi... Creo que ella sí lo conoce». Espero que me pregunte «¿Y tú?» o que sea más suspicaz y jodedor: «Cuando hay unos pocos cubanos, enseguida se relacionan, se congregatean...» Pero Walfre ha cerrado los ojos, mientras su mano, más suave que nunca, me acaricia despacio la barriga. Oigo su primer ronquido y lo recibo como una bendición.

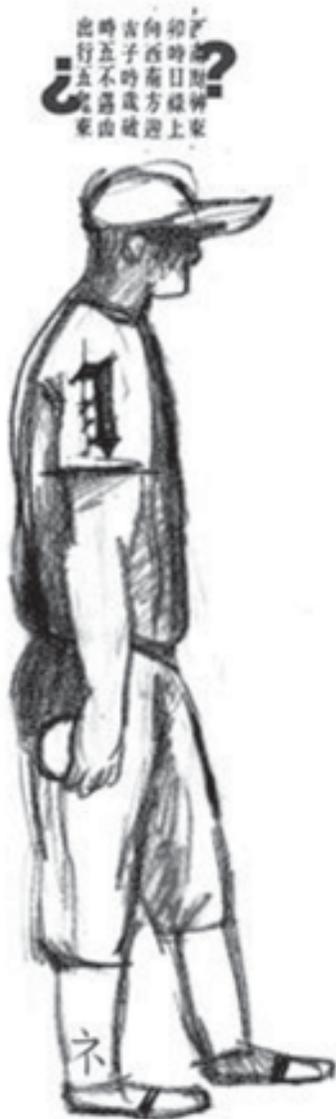
*Transición rápida por luz y por banda sonora que regresa la acción a la actualidad.*

Creo que voy a salir a buscarlos. Ya no puedo más. No deber ser fácil vivir en esta melcocha de sábanas sucias y colchones sudados. Ahora que cierran la posada, Pepe no sabe qué será de su vida, pero así y todo le está tirando un cabo a Lachi y a mí también. Tenemos que aguantarnos los tres para no hundirnos.

Mejor espero un poquito y voy preparando lo que le voy a decir a Lázaro. De esta noche no puede pasar. *(Ubica a Lázaro como a una figura en la pared. Ensayo el diálogo.)* Mira, Lachi, no, mejor el nombre completo: Fíjate bien lo que te voy a decir, Lázaro Prado, yo necesito una respuesta, una certeza, una confirmación. ¿Y si se asusta? ¿Si piensa que le estoy metiendo el pie? *(Se tira de la cama. La luz sugiere el recuerdo.)*

Doler duele, pero no tanto... «¿Sufriste mucho, mi cielo?», me pregunta Walfre y le sonrío con cansancio y felicidad, como tantas paridas a sus maridos desde que el mundo es mundo.

Me extraña un poco que se hayan llevado al niño, pero la enfermera –que se ha hecho socia mía– me dice que eso es normal, que dentro de un rato me lo traen. ¿Qué pasa aquí? *(Silencio. Rota pero sobria.)* Walfre lloró más que yo. Resulta que mi lindo varón de nueve libras nació con un



problema respiratorio muy grave. Lo hicimos casi perfecto, Walfre. Es rosadito como los bebés de los anuncios de compota, tiene mucho pelo y se le riza en las puntas. Nació con tremendos huevos, pero le falta un centímetro o menos... algo así chiquito, que se necesita para respirar. (*Silencio. Ahora más desesperada.*) ¡Y yo que comí tanta mierda con el cachito de cuello que la naturaleza me negó para ser primera bailarina! Me doy asco ahora mismo de pensar en las tardes en que me demoraba en el baño, lavándome una y otra vez el empeine, como si dándole agua y jabón pudiera hacerlo más elegante. ¿Me habrá castigado Dios por pedirle trozos de carne que no me hacían falta? ¿Será por eso que se lo niega ahora a mi hijo?

*Silencio. Transición.*

Me aprendí el hospital de memoria. Comprobé que nacer es igual que morir: tremendo acontecimiento para el que le pasa y su familia, pero rutina, como otra cualquiera para los que trabajan en eso. Pero lo que más vi en los cinco meses luchando por la vida de mi hijo, fue camillas rápidas, caras nerviosas y después el contentón, los abrazos y la despedida de tantas mujeres distintas, pero iguales. Todas con el fondillo ardiendo por los puntos y las desgarraduras, pero la cara feliz por lo que se llevan entre los brazos. Tragué muchas veces en seco, para que no me mordiera el bichito de la envidia porque yo no salí al par de días, me quedé, poniéndole oxígeno, levantando el ánimo cuando reaccionaba bien y con el corazón en la boca, cuando se me ponía mora'o... (*Tratando de espantar el gorrion.*) A veces ni Maruchi lograba que enseñara los dientes. Se portó bien mi socia. Aprendí también que con Maruchi se puede hablar en serio.

El niño mejoró y nos dieron unos días de pase. Estaba en la casa, al lado de la cuna azul tan bonita, cantándole. (*Canta «Mariposita de primavera» en un tono muy quedo.*) En eso llega Walfre. Desde que entra le noto algo raro. Su olor es extraño, su mirada no se posa en ninguna parte. Yo no quiero ser mal pensada, ni celosa clásica marcando terreno. Mi mente está en mi hijo y ahora los dos debemos luchar por él. Walfre tiene que irse otra vez. Cuando salgo al portalito para despedirlo veo que se monta en una camioneta. El olor a gasolina es lo único que le faltaba para que las bichas de por ahí le cayeran arriba como las moscas a la miel.

Tenemos que volver para el hospital. Ahora son muchas horas con el oxígeno puesto y yo detrás del cristal, sin querer moverme. Maruchi logra despegarme y que me tome un jugo y estire las piernas. Hasta busca cómo meterme una sonrisa entre tantas ojeras... y en el instante en que me relajo un poquito, cuando le estoy prestando un cuarto de atención a los nuevos líos del cabaret, siento el grito de mi madre... (*Silencio. Transición.*) ¿Falló el equipo? ¿Se entretuvo la enfermera más socia mía de todo el hospital? ¿Era su hora?

Maruchi me ayudó a recoger las cosas. Yo que a tantas mujeres vi salir con los pañales grandes y bordados, me iba, pero triste, rota, jodía, sin nada entre las manos.

*Transición. La acción regresa al presente de la posada. Tati camina despacio hacia «la pared de los letreros».*

Por fin, ¿qué huella dejo en esta pared? Lo más probable es que enseguida le den pintura y abajo con todos los recuerdos. Uno se ríe de las cochinas y las ocurrencias, pero si le metes cabeza es como firmar el papelito de la boda. Aquí en la posada no hay cake, ni testigos, ni vuela el arroz por el aire. Pero al final es lo mismo, hacer un garabato, dar una seña, para que los demás sepan que a uno le gusta enredarse en la cama, amanecer juntos y que está pasando algo distinto, hondo... qué sé yo. ¿Y si espero a Lázaro con una frase bien linda y cuando llegue le digo... (*La asalta una nueva idea.*) A lo mejor pongo un pedacito de una canción de Los Van Van. ¡Cómo bailamos casino en cueros oyendo a esos negrones divinos allá en Japón! A ver, a ver. (*Lo canta antes de decidirse a escribirlo.*) «Lo que a mí me causa pena/ es mi problema...» No, no, esa no... Atrás viene aquello de «nada/ no pasa nada». Y aquí sí pasa. En cinco años sin vernos a veces uno no sabe ya quién es el otro... Mejor le escribo algo de pelota. Vamos a ver si no me sale muy cheo. «Yo soy el mejor lanzamiento de tu vida...» ¡Qué va! Si le pongo eso es capaz de tumbar de un piñazo la ventana clausurada y lanzarme para la calle. Creo que me quedo en el tema de la calentura, como (*Leyendo en la pared.*) Juanita Blumer Rápido, la de La Habana Vieja. Ah, ya sé... ¿Y si combino la pelota con el ponche? (*Ríe maliciosa.*) Y si le pusiera... «Aquí jugamos el partido más sabroso de nuestros cuerpos». Ridículo también. Pero algo tengo que dejar en este lugar, aunque sea una heridita, un rasguño.

*Acaricia la pared, la araña, le unta pintura de labios. Cambio significativo de luz. Puede llegar a un apagón fugaz. Ahora retoma su historia.*

Lloré mucho, bocabajo en la cama y sin alardes como cuando las cosas duelen de verdad. En mi espalda está la mano de Walfre, cariñosa pero un poco fría. No quiero ni virarme para no olerlo. Cada vez huele más a puta. Es así. Un olor claro y sin discusión, como el de los baños de la terminal de trenes, o el aroma sabroso y rancio de las pizzerías. El también sufrió lo del niño, pero buscó refugio en los juegos de fútbol de la computadora, aunque cada vez anotaba menos goles porque no estaba en la casa. Soy la primera en mencionar la palabra divorcio. Y él se me queda mirando como en la luna, «¿Te volviste loca? Oye, las cosas se pueden arreglar». Pero, ¿a qué hora las arreglamos, mi chino?, porque hace dos noches que tú no vienes a dormir. Lo clásico, la retrasmisión, lo de siempre... «Dame un chance, muñeca... Tú eres la mujer de mi vida. Tanto trabajo me tiene confundido». Y a cada rato a querer encaramarse y ser más cariñoso que nunca, y yo... tampoco nada nuevo. Una vez le viro la espalda, otra no finjo, y todo es como en los mejores tiempos. No faltan mis lagrimitas sobre su pecho... Ahí explota la tremenda ternura, coño, de saber que nos debería unir haber fabricado, cuidado y enterrado juntos una ilusión. (*Pausa honda.*) Pero amanece y arranca la camioneta que se lleva lejos a aquel profe de Biología del

que yo me enamoré. (*Transición. Canta muy quedo.*) «Si alguna vez amé/ si alguna vez después de amar amé...»

Un buen día hasta les soné un escandalito. Era más de la cuenta. Yo fui al Rápido de la esquina a comprar unas boberías. Allí están ellos dos sentados ante las latas de cerveza. Porque es importante tomárselas aquí, para que el barrio vea que el papirriqui tiene carro, cadenas, reloj comiquísimo y un baro largo en el bolsillo. Ella es fresca, chancletera, repartera y calientarabo... pero linda, con tremendo cuerpo y unos veinte años en el carnet de identidad. Mi show no fue nada del otro mundo: una lata por el aire, tres carajos y un arañazo que apunta a la cara de ella y se estrella contra el brazo de Walfre. La muchacha me suelta unas cuantas flores. Después me ve alejarme vieja, amargada y resentida. Pensará que no está mal el escandalito, que ahora queda claro que ella es la tipa. Lloro, pero ahora boca arriba y con dos o tres lagrimitas cobardes. Vine a discutirme el macho cuando ya era tarde. Pa'l carajo. Me levanto y cojo calle.

*Transición. Cambio de iluminación. Aquí ella puede desplazarse hacia «la calle» a golpe de una discreta rumba y con un andar que recuerda, esencialmente, las poses de la bailarina de cabaret.*

Di vueltas, me aburrí, me pitaron algunos carros y otros siguieron de largo. En 23 hay menos piropos y más negocio. Infanta está oscura...

*En la banda sonora la algarabía puede crecer de forma paulatina.*

Entro al estadio y me encandilo. Un muchacho blanco y fuerte ha pegado un batazo enorme que casi le funde los bombillos a la pizarra. Viene dándole la vuelta al cuadro. Los murmullos contagian al estadio completo. Explotó el pitcher de los Industriales. El mulato alto y elegante, da una patada en la arena y se aleja sin bajar la cabeza. Sí, es Lázaro Prado. Y ahora no es el héroe del Campeonato del Mundo ni yo estoy en mi casa, ni espero un hijo, ni me va bien con mi marido. Ahora él camina por el trillo de los que perdieron, de los que le van mal las cosas y yo puedo apuntarme también en esa novena. ¿Cómo hago para verlo? ¿Qué le digo? (*Representa.*) «No, señora, por aquí no puede pasar...» El portero me dijo señora. ¿Estaré tan vieja? Y a la salida los gritos, las discusiones, los fanáticos buenos y los malcriados, pero me abro paso, empujo a dos muchachas que chillan... ¡Lázaro! ¡Lachi! Busco un nombre de cama, uno de esos que son exclusivos de dos personas, pero tengo miedo de que se me confunda con los nombrecitos de Walfre... Ya va a subir a la guagua: ¡Lazaroo, Lachi, es Tati. Estoy aquí! Se queda con la mano en la puerta, se vuelve, me busca entre las caras y los gritos. Yo doy un saltico, me le acerco, lo abrazo.

*Transición de luz y de banda sonora.*

Teníamos poco tiempo y después de rompernos la cabeza vinimos a dar aquí. No sé con quién me estoy acostando, si

con el hombre que fue mi marido, mi compañero... allá en Japón, o con este que me discutí como una bandolera después del juego de pelota. Fue raro pero rico, complicado pero sabroso. Ahora bendigo la pelota, ese juego largo que nunca entendí. Volví a mi casa tarde, muy tarde, llena de tus caricias, pero sin tu historia, sin tus preguntas...

Cuando abro la puerta, veo que Walfre no se quedó con su pepilla. A esta hora quiere conversar, pedir una última oportunidad. Claro... cómo metí el escandalito, se creyó cosas, supone que todavía me importa, que sangro por la herida... ¡Comemierda! No sabe que ando camino a Japón, de regreso a pie... y eso está lejos, pero más distante se me está poniendo él. ¡Y si hay un Dios o algo por allá arriba saben bien cómo quise a ese hombre! Empieza pidiéndome perdón, mendigando un beso y acaba reclamándome los dos televisores y el equipo de música. Resulta que todo lo que hicimos juntos ahora hay que deshacerlo. Es como tirar la pared abajo y volverla a convertir en cemento y arena; meter en sacos la parte que puso cada uno... ¡qué se yo! Dejo de oírlo, me viro de espaldas, me voy quedando dormida, Lachi, con tu olor en mi pelo. Y por ahí es por dónde me sacude. ¡Ay, mi madre! Me levanto como una fiera. De algo me sirven tantas horas de ejercicios y volteretas, lo empujo, lo sacudo, lo viro al revés. Walfre se pone tan pálido que me asusto. (Lo cita.) «No, Tati, a ti yo no puedo ponerte una mano encima». Y entiendo lo que dice, pero abrió la boca, dejó ver su diente de oro demasiado tarde.

#### Breve transición.

La noche de tu victoria tú querías que te aplaudieran ahora mismo y yo, de sonsa, me pongo a esa hora a hablar del futuro. Prefiero estar aquí con el techo lleno de telarañas y la pila del agua soltando su gotera sin parar. El día que colgué el primer vestido en un perchero empecé a ver esto como una semillita de hogar para nosotros. Hay cinco años en el medio de los dos... y muchas cosas que no sabemos, Lázaro Prado. Ahora estamos parados en la acera opuesta o jugando dominó con las fichas del contrario. De verte peinándote en ese espejo hecho pedazos me doy cuenta de que no se te olvida el desaire de Japón. Que no es fácil que un tipo como tú le pida dos veces a la misma mujer que lo deje todo y comparta su vida. Que ahora soy yo la que va a tener que insistir, que llorar... ¡Y estoy dispuesta a hacerlo!

Mi carrera también se acaba. Los tres estamos cerrando un camino. Mira tú las cosas de la vida. A Pepe le cierran la posada. A él no lo van a aplaudir como a ti, ni siquiera hacerle como a mí que me entregan un ramo de flores y me sueltan la palabra homenaje, como un consuelo, un alivio para que me quite del medio y deje a las jovencitas lucirse en el escenario. A las mujeres nos dicen, desde la primera regla, que hay una cuota, un tiempo, un espacio marcado para tener hijos. A las bailarinas nos inculcan el terror al número treinta y al cuarenta ni hablar. Después de aquella primera noche contigo, planté y exigí estar en el elenco del próximo espectáculo.



A partir de aquí se sugiere que los textos se alternen, yuxtapongan o simultaneen con movimientos del entrenamiento de una bailarina y pasos de baile. La puesta encontrará una coreografía que amplifique, sustituya las intuiciones autorales.

¿Por qué no te dije lo del niño? ¿Tú crees que yo misma lo sé? ¿Tenía derecho a echarte arriba mi gorrión? ¿Me contaste tú cómo crecieron los tuyos?

*Transición. La música tiene ahora que ver con el danzón. Ella baila suave y pregunta en tono quedo, musical casi.*

¿No sabes dónde sentarme en el estadio para ver el juego de pelota? (*Juego físico y vocal.*) ¿Dónde me ubico, dónde me pongo? ¿Con las señoras? ¿Con las queridas? ¿Con las amigas? ¿Con las zorritas? ¿Con las zorronas?

*Cesa la música. Silencio hondo y abrupto.*

¿Te parece justo que te meta en la divididera de tarecos, la sacadera, la cochinateda de Walfre?

*Ahora en pose estática, como las «regias» modelos de cabaret.*

¿Dónde nos metemos cuando todo esto se vuelva un revolico de ollas de presión pitando y chiquillos corriendo? ¿De dónde sacamos los cinco dólares para ir a las posadas familiares? ¿Tú crees que con una vieja en la sala viendo la telenovela una pueda concentrarse en el amor? ¿Sabes que cuando digo *amor* no estoy hablando simplemente de templar? (*Va subiendo poco a poco una música muy rítmica, tambores tal vez.*)

¿Ya te dije que voy a ti en cualquier decisión que tomes? ¿Se te atraganta la croqueta si te pido ser tu mujer, tu socia, tu colega y tu hembra? Ah, ¿te parece que todo este

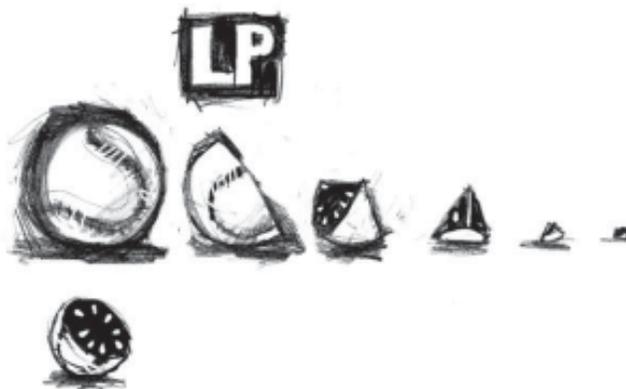
arrebato es porque me salieron mal las cosas? ¿Vas a decirme que te cojo de plato de segunda mesa? ¿Cómo, que a lo más que puedo aspirar es a ser tu querida? ¿Podré negarte, que después de Japón emparejé la rueda con Walfre? ¿Es malo que una mujer se haga ilusiones con un hombre al que le pegó los tarros a miles de kilómetros? ¿No me crees si te digo que lo traicioné nada más que contigo?

*Silencio. Ella tal vez se incorpora en la cama.*

¿No me crees? ¿Pero podremos ponernos de acuerdo? ¿No será mejor, por un día, cortarnos los dedos y no andar apuntando a los demás y menos dispararse al pecho de uno mismo?

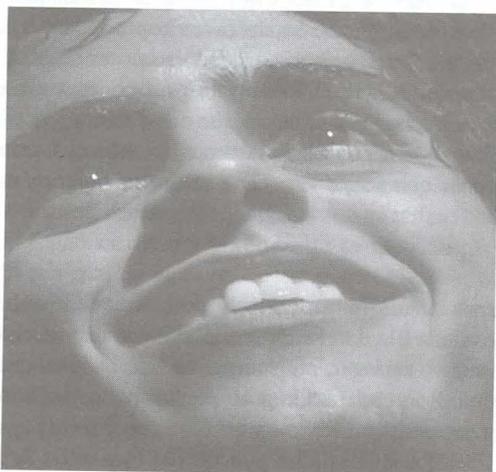
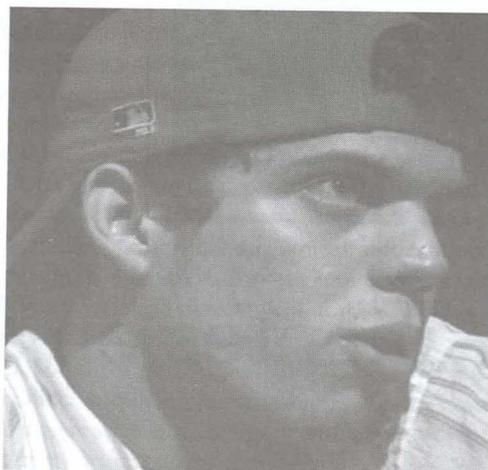
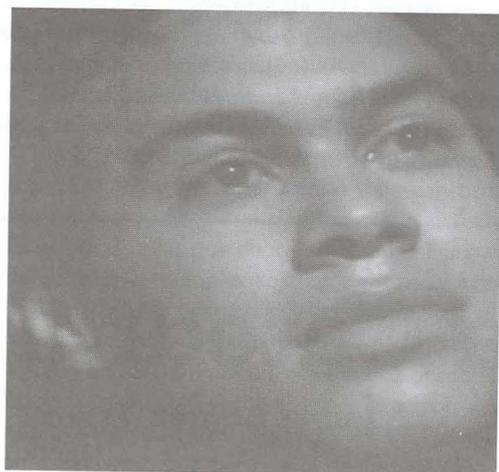
*Transición musical. Ella camina muy despacio y de forma significativa hacia la pared.*

Nunca los voy a conocer Yuya, Albertico, Marisela la fresca, ni a ustedes, Panchón y Catalina, tan exactos en las fechas, los palos y las promesas. Cuando terminen de recoger las tres sillas cojas y las cuarenta sábanas manchadas va a parecer que todo esto se acabó y ni a la historia pasarán las posadas. Aquí nadie se alzó, ni fundó nada grande, ni se hicieron reuniones largas. (*Apoyándose, casi desmayada en la pared.*) Yo llegué tarde, pero pude tomarme el último buchito de este jarro de pasión y sabrosura. (*Se vuelve coqueta, con algo de piroeta de danza.*) ¿Verdad, Lachi? (*Pausa honda.*) Al menos... ¡Ya sé lo que voy a dejar escrito en esta pared! (*Comienza a escribir muy despacio. La voz le sale muy suave y va subiendo mientras llega el apagón.*) «Contempla la herida/ pero no la toques/ con tus manos blancas,/ cual lirio de abril,/ mira que hay heridas/ que cierran en falso/ y si alguien las toca se vuelven a abrir».



**tablas**

**Libreto 75**



FOTOS: PEPE MURRIETA

# Por gusto

una ronda en sordina para cuatro amantes

**Abel González Melo**

**Abel González Melo** (La Habana, 1980)



Escritor. Licenciado en Teatología por el Instituto Superior de Arte de Cuba, donde hoy es profesor de Dramaturgia. Ha publicado los libros de cuentos *Memorias de cera*, *Perderás la tierra y La casa del herrero*, la pieza teatral *La gansa de plata*, el poemario *Temor del que contempla* y el cuaderno de crónicas *Cada vez que te digo lo que siento*. Con su producción literaria ha obtenido, entre otros, los premios nacionales Calendario, José Jacinto Milanés, Dador, Luis Rogelio Noguerras, Mario Rodríguez Alemán y Fronesis. Su obra *Vendré mañana a despedirte* fue estrenada en Ohio, Estados Unidos, en 2004. Con *Nevada* participó en 2005 en la Residencia Internacional del Royal Court Theatre en Londres. *Chamaco* obtuvo ese mismo año el Premio del Primer Concurso de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba y al siguiente fue estrenada en el Teatro Nacional de Cuba por la Compañía Argos Teatro y publicada por la editorial española Ñaque. *Por gusto* tuvo su premier en La Habana por el grupo Origami, también en 2006. Su creación dramática incluye *Ubú sin cuernos*, *El hábito y la virtud* y *Adentro*. Ha trabajado como asesor dramático en Teatro El Público. Es editor de nuestra revista y miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

# Amantes en La Catedral

**Jaime Gómez Triana**

I

El más reciente estreno de Origami Teatro obliga a repensar varias nociones: tema de actualidad y teatro, teatro juvenil, jóvenes en la escena. Sin duda la sola enunciación de estos tópicos activa la reflexión. *Por gusto* plantea un sinnúmero de interrogantes y es su propia posibilidad —su potencialidad— de diálogo con el espectador lo que más me seduce. La nueva puesta irrumpe en un contexto que reconoce espinoso. Sin embargo, no quiere ser reflejo tácito de una realidad que sabe ininteligible y caleidoscópica. Penetrar el tiempo presente es una ardua y siempre peligrosa empresa. No obstante, Abel González Melo, Alexander Paján y los jóvenes actores que sobre la escena serán los personajes, asumen el riesgo.

II

La Plaza de La Catedral, uno de los más antiguos centros cívicos, militares y religiosos de San Cristóbal de La Habana, se encuentra entre esos ámbitos complejos de la Isla donde el cubano intenta reconocerse más allá de estereotipos y consignas. Comercio de artesanía y *souvenir*, atención al turista, hospitalidad, cocina nacional, tabaco nacional, sexo nacional, ron, mulata, Ron Mulata. Un guía que lleva a los italianos hasta el mejor mojito cubano, un cubano que espera para ver una función de teatro y que no puede pagar un mojito. Fieles e infieles a las puertas de La Catedral. Fieles e infieles a las puertas del Museo de Arte Colonial. El teatro es por el costado. Museo y teatro. Colonia y teatro contemporáneo. La restauración, la foto de revista, la ilustración, óleo sobre lienzo de la foto de revista, fotorrealismo, surrealismo. Víctor Manuel cambia la gitana tropical por un almuerzo en El Patio. Policías, perros policías, perros callejeros, callejeros. El proyecto del aula museo. Los pioneros pintan La Habana Vieja nueva de paquete. La maestra repasa español y estudia italiano. Tiene calor —hace calor en La Habana, mi hermana— y se toma un mojito porque es novia de un muchacho que estudió en la universidad y dejó el trabajo para hacer guarapo en un timbiriche de La Catedral. Juana tira las cartas y asegura su propio destino.

Escribo sobre La Habana, vivo la ciudad, camino sus calles sin saber qué pasa tras los antiguos postigos. Una ciudad es siempre un enigma, un juego de naipes, una infinita acumulación de rumores, de gente diversa que añora, ama, sufre, sueña, implora, escapa, apuesta y lucha. Gente que vive una vida no

II

libreto

censable. Anónimas vidas que son batalla cotidiana que no va al noticiero ni a la prensa, que nadie estudia a fondo. Vidas problemas para las que no hay grandes ideas soteriológicas. Gente común que no es masa dirigible. Gente buena y mala que no se puede pensar en blanco y negro, que no se puede catalogar de un plumazo, haciendo cruces de trabajador social sobre una planilla esquemática y fría. Gente joven y vieja, joven vieja y vieja joven. Formo parte de esa multitud que corre a tropel en un lugar que al parecer ha roto casi todos los espejos. Nos queda el arte. Nos queda el teatro y puedo seguir viviendo de lo que vivo.

### III

A la obra narrativa, ensayística y crítica del joven Abel González Melo se suma ya una producción para la escena que, dotada de identidad propia, constituye, junto a los textos de Norge Espinosa y Nara Mansur, una de las más inquietantes propuestas dentro de eso que hoy podemos reconocer como nuestra –creciente y en desarrollo– dramaturgia nacional. Quienes han oído las lecturas de *Chamaco* o *Nevada* sabrán reconocer en esos textos el intento de atrapar una particular zona de La Habana actual y el deseo de dialogar con los hombres y mujeres que habitan esas franjas tempestuosas de «nocturnidad» capitalina. Un diálogo que, lógicamente, va más allá de la crítica a determinadas estrategias de subsistencia, para subrayar la dimensión humana de ese sujeto que hoy resuelve su vida apelando a un continuo replanteo de los valores esenciales del ser, desde márgenes que desbordan nociones tradicionales de procedencia o jerarquía dentro del entramado social cubano.

Los personajes que Abel conoce y presenta, viven al límite, danzan en la cuerda floja, escapan, juegan cabeza, viven y mueren, sueñan y desean otra vida. Una vida mejor, un mundo –una casa– mejor, un destino mejor. Ellos son síntoma de un sistema de relaciones que merece una mirada en profundidad. Estas obras, a las que ahora se adiciona *Por gusto*, hablan de la posibilidad de iluminar ámbitos híbridos, de acceder a múltiples rostros y distintas maneras de obrar, a la vez que crean un acontecer posible desde la directa definición del contexto, lo cual es peligro y fortaleza de esta producción. El joven autor aspira a un espectador vivo, de ahí que subraye una reflexión sobre temas reconocibles y cercanos, aunque en realidad poco frecuentados desde el teatro. Son estos personajes figuras tal vez incompletas, bocetos atrapados entre el ser y la acción misma, condición que los legitima como representaciones netamente teatrales inmersas en una circunstancia narrativa que obliga a entrecruzamientos y concurrencias, que permite la deconstrucción de los comportamientos «cotidianos».

Los caracteres de *Por gusto* –una maestra de primaria, un policía, un profesor de filosofía y un pintor–, todos entre diecinueve y veinticinco años, más que existir, agonizan –sin duda deben a los personajes del existencialismo. Forman parte de una generación que recién toma partido en la construcción del entorno en relación con el cual se autoprefiguran. De ahí sus preguntas, sus gestos, sus destinos físicos y sociales, sus máscaras. Todos muestran su herida, su ruptura entre el ser y el deber ser. Todos viven circunstancias emergentes. Todos se exponen sin preguntar a nadie, sin tener en cuenta a nadie. Estos jóvenes apenas hablan de sus padres o de sus abuelos. Son parte de una generación que no rinde pleitesía ni da las gracias. Quieren tomar lo que necesitan y seguir su camino, sin mirar atrás. Estos jóvenes son los nietos. Tal vez demasiado mimados, *demasiado hijos de quienes no son sus padres*. Al mirar a sus ojos piensa uno que no estarán dispuestos a ningún sacrificio y sin embargo se sacrifican. A ellos también les duelen el tiempo, la miseria, el desamor. Saben que tal vez una caricia pueda impedir, al menos por instantes, ese cotidiano derrumbamiento de montaña que anula el sentido, que deprime. La especie humana intuye que aún en el más terrible de los vacíos la salvación es posible. No obstante, quiénes son los responsables de esa insatisfacción, de ese continuo errar, de esa pérdida. Quiénes son los culpables de que ellos, los más jóvenes, no tengan nada claro. O es que ellos son poseedores acaso de otra claridad, a la que pertenece un ritmo, una dinámica otra.

Escribo estas líneas y me siento muy viejo.

### IV

Hablo de los demás y sé que sólo puedo hablar de mí, de mi propia incertidumbre. Recuerdo la manera en que los jóvenes han aparecido en el teatro cubano: *Molinos de viento*, *El compás de madera*, *El pequeño príncipe*, *Lila*, *la mariposa*, *Los gatos*, *La cuarta pared*, *La niña querida*, *La paloma negra*. Eran todos jóvenes que hacían –se hacían– preguntas. Desde puntos de vista más conservadores o más revolucionarios, aquellos hijos –los mismos hijos que desde la plástica dinamitaron mediante el arte las falsas seguridades de una sociedad todavía imperfecta– cuestionaban un tiempo que les pertenecía, querían hacer la revolución de la revolución. Pero es lógico que el ojo del dramaturgo atienda ahora otra generación. Abel retrata a los nietos y formula aquellas que pueden ser las preguntas que nos hacemos a nosotros mismos al pensar ese futuro del cual serán protagonistas.



*Por gusto* presenta encuentros recurrentes, fragmentos de vida, pequeños conflictos usuales para los que ni siquiera ensaya soluciones. La existencia de estos personajes es rutina que sólo se rompe en la posibilidad de un encuentro, de «esa nebulosa que es lo mejor de las parejas». Una nebulosa que condiciona una larga cadena de acciones inconclusas, gestos postergados que el texto cifra poniendo acción, caricia, guiño, didascalía en boca de los propios personajes. Esa estrategia que subraya lo estrictamente diegético, a través de extensos monólogos o mediante el pensamiento revelado, y a la cual se suma la narración de los más nimios sucesos, habla de un extrañamiento que no sólo permite leer la historia como actualización de un referente al que ella misma nos devuelve, sino que además deviene forma de caracterización de los personajes. Ellos viven extrañando cada circunstancia, evaluando, tasando. No hay en esta historia pasión desbordante. Los personajes son como todos, ellos mismos lo dicen. Se parecen entre sí como los cuadros del pintor que se parecen a otros cuadros, y a la vez se parecen a otros muchos de esa misma edad que ni siquiera, atrapados en vidas idénticas a las que estos personajes narran, tendrán tiempo de asistir al teatro. Un patrón de estandarización impone la rutina, la monotonía de las relaciones a pesar de los más disímiles riesgos: enamorarse, por ejemplo.

Es desde lo estrictamente existencial que Abel se permite hablar de corrupción policial, de droga, de las limitaciones de los nuevos proyectos educacionales, del precio de la electricidad, de mercado negro o gris. Sin embargo no hay amago costumbrista, ni chistes. Esas pequeñas señales aparecen calmas dentro de la trama, son signos comunes presentados sin el mínimo asomo de falso didactismo presente en la telenovela de turno. Y es eso justamente lo que subraya estos guiños en una complicidad que se torna dolorosa pero que de algún modo alivia. Qué bueno que el teatro aborda el hoy, no ya desde la nostalgia por un tiempo ido, ni desde la macabra y monótona moralina políticamente correcta, sino desde la sencilla revelación, el cotidiano acontecer.

## V

Interesante es también que todo esto suceda con la participación de los más jóvenes actores nuestros. *Por gusto* se estrena como tesis de graduación de cuatro estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro (ENT). Daniel Chile, Javier Fano, Amanda Fariñas y Enrique Moreno, alumnos de los maestros Niurka Pérez Nazco –primer y segundo años– y Laimir Fano –tercero– no son aquí simples medios para el levantamiento de un texto. La obra misma se ha escrito para ellos, para sus potencialidades, para su necesidad de comunicar un sentido, a un tiempo cercano y distante de lo que el propio Alexander Paján ha pensado antes como teatro de jóvenes y para jóvenes. Es por eso que subrayo su inteligencia a la hora de idear una puesta que se centra en las actuaciones y la capacidad de provocación del texto, al tiempo que el propio dramaturgo es responsable de mover ya sobre la escena varios resortes en busca de redimensionar esa correlación secreta que se establece entre actor y personaje.

He visto trabajar antes a los actores que ahora se presentan y sé en qué medida esta obra ha sido para ellos la posibilidad de aplicar lo aprendido y quebrantar falsas seguridades. El proceso de enseñanza-aprendizaje que ahora concluyen, basado en la técnica stanislavskiana, les permite apropiarse de los más diversos estilos y tendencias, lo cual se pone de manifiesto en el habitual trabajo de los egresados de la ENT en múltiples proyectos teatrales del país. No obstante, ha sido esta una enseñanza cercana a los rigores del teatro cubano actual y que se sabe medio y no finalidad, puerta abierta a un teatro por hacer, donde no sólo uno tiene que seguir aprendiendo constantemente sino que los otros, los mayores, tienen la responsabilidad de continuar enseñando. De ahí la importancia de un proyecto de tesis como este, coherente a partir de la integración de varios sistemas de arte escénico. El proceso tributa al aprendizaje de un actor que ha de mantenerse despierto –artífice él mismo de su parte y por demás ajeno a inocuos estrellatos– para potenciar un camino propio de trabajo, sobre la base de un compromiso personal con el arte y con la necesidad de encontrar y comunicar un sentido auténtico de existencia. Es la capacidad de mirar hacia ese horizonte lo que más me conmueve de las actuaciones. Los muchachos están vivos, sus ojos conectados con una pesquisa que saben necesaria. La correlación entre distancia e identificación, pensamiento y exposición que el texto propone, queda resuelta con agudeza.

Amanda Fariñas ha dado matices muy precisos a su personaje. Hay ingenuidad y por momentos determinación en su maestra, pero además hay dudas. Ella se expone, se lanza en busca de una pasión que supone ha de salvarla, quiere escapar de la rutina, de sus clases, de sus alumnos, del policía que la ronda. Amanda desea, sin saber qué exactamente. Enmascara su falta de realización, su frustración, tras la fascinación que sobre ella ejerce su profesor de filosofía.

Daniel Chile se muestra natural y deja ver claramente una profunda necesidad de comunicación. En el fondo su profesor está solo y es por eso que acepta la compañía de esa alumna. Ella, quien le permite sentirse capaz de realizar una acción viva, no importa que tienda a su propia muerte o a la muerte de

otro: allí en el fondo está la voluntad de obrar. Es imprescindible una acción suya que modifique algo allá afuera, luego podrá desaparecer.

Enrique Moreno también regula los tonos de su pintor. A diferencia de la maestra, él aspira a la rutina, no quiere la soledad, es buen amigo de sus amigos, ha encontrado y asumido una forma de ganarse la vida. Sin embargo, no deja de estar cada día en la cuerda floja. Ama a un policía que va y viene, lo tiene hoy pero mañana no sabe. Ningún exceso tendría sentido, es mejor dejarse llevar por la corriente. «Vivamos hoy, dejemos el mañana en lo ignoto.» Lo que dice la canción lo golpea, pero ha aprendido a nadar en seco.

El policía de Javier Fano, dibujado con extrema sutileza, intenta asirse a algo, él también ha logrado vivir de su trabajo, vivir al límite, su estatus le proporciona algunas ventajas que aprovecha. En realidad casi todos saben aprovechar las pequeñas cosas que tienen como único valor: el cuerpo, el poder. No obstante están bien claras las oportunidades que pierde, la humanidad que oculta tras la coraza que le permite seguir adelante sin mirar atrás.

Todo lo anterior está en la obra más allá del texto que se niega a cerrar las historias. Es decir: está en los actores que se saben portadores de una fábula. Tal vez Alexander Paján debió jerarquizar mejor el cierre o incorporar otras dinámicas en aras de dinamizar más la puesta desde lo estrictamente escénico. A pesar de esto prefiero esa simpleza al torpe oropel o al pretendido empaque de gran teatro. Me gusta la banda sonora a partir del cd *De vuelta y vuelta* de Jarabe de Palo y el cuidado diseño de luces de Reynier Rodríguez. Me gusta que los personajes hagan pasarela. Me gusta ese espacio deshabitado al fondo que los actores jamás se atreverán a penetrar. Detrás de esta historia está el vacío, una página en blanco o la ausencia.

## VI

Tres años atrás *La romanza del Lirio*, ese hermoso y conmovedor texto de Norge Espinosa, llegaba a la escena de la mano de un grupo muy talentoso de recién graduados bajo la conducción de Lizette Silverio Valdés. Aquella puesta que se vio en Camagüey y en otros eventos nacionales, reflexionaba, si bien desde otros puntos de vista, sobre temas similares a los que ahora abordan, junto a Abel y Paján, estos otros jóvenes. Confieso que esas dos obras hablan, como ninguna otra quizás, del modo expreso en que se ha de defender desde la escena la noción de un teatro de los jóvenes, para los jóvenes y en diálogo con nuestro tiempo y nuestro contexto. Ese es el más nítido valor de esta experiencia.

## VII

Termina la función, es el mismo día de la tesis, los muchachos esperan por la nota, no se han cambiado de ropa y pienso en los personajes esperando el juicio de un jurado, la aprobación de gente incuestionable que podrá decir que la vida de otros ha sido en vano. Personas solemnes, quizás cargadas de dobleces y terribles verdades, podrán dar un veredicto a la ligera sobre estas vidas y lavar sus manos. Pero el tiempo no se detiene. Los actores están felices porque su trabajo ha tenido espectadores y se gradúan con la más alta calificación. Los personajes seguirán apareciendo en escena. En realidad ambos, actores y personajes, comienzan ahora. Más adelante los jueces también podrán ser juzgados: el propio dramaturgo ha escrito *Chamaco* y Carlos Celdrán al frente de Argos Teatro la estrena por estos días. Así que la reflexión no se detiene aquí. Lo importante, lo verdaderamente trascendente, es que nos queda el teatro para imaginar y pensar el tiempo y la Isla. Desde este sitio hoy me interrogan imágenes muy diversas: un trasero tambaleante, una puta en una jaula, espejos en el manicomio, amantes en la Catedral.

El estreno mundial de *Por gusto* se produjo por la Compañía Origami Teatro, en la Sala del Museo de Arte Colonial, de La Habana, el 22 de abril del año 2006. La puesta en escena estuvo a cargo de Alexander Paján y sirvió de tesis de grado a cuatro estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro. El diseño de luces fue firmado por Reynier Rodríguez y la banda sonora fue diseñada por mí a partir de nueve temas del cd *De vuelta y vuelta* de Jarabe de Palo. Fijé la partitura final de este texto junto a los actores Daniel Chile, Javier Fano, Amanda Fariñas y Enrique Moreno, quienes interpretaron en el estreno, respectivamente, los personajes de Leandro Ars, Henry Colina, Laura María y Marcos Viera. A ellos cuatro dedico esta historia.

El autor

Ciertas cosas en la vida no se hicieron para mí.  
JARABE DE PALO

**Amantes que intervienen  
(por orden de aparición)**

LEANDRO ARS  
HENRY COLINA  
LAURA MARÍA  
y MARCOS VIERA

**Modo en que se encuentran**

- I. Prólogo  
LEANDRO Y HENRY
- II. LAURA
- III. MARCOS Y HENRY
- IV. LEANDRO
- V. HENRY Y LAURA
- VI. MARCOS
- VII. LAURA Y LEANDRO
- VIII. HENRY
- IX. LEANDRO Y MARCOS
- X. Epílogo  
MARCOS Y LAURA

I  
**Prólogo**  
**LEANDRO Y HENRY**

LEANDRO. Creo que esta no es la calle. Voy a preguntarle a él. Le digo: Buenas noches.

HENRY. Lo saludo con la mano.

LEANDRO. ¿La calle Egido?

HENRY. ¿Egido y qué?

LEANDRO. Busco en la billetera el papelito. Hay poca luz, no leo bien. Egido y... Sol.

HENRY. Sigue por aquí. La segunda, a mano derecha.

LEANDRO. Es un edificio...

HENRY. Verde, el único.

LEANDRO. Ese mismo es.

HENRY. Pero por ahí no puedes coger, hay un derrumbe. Da la vuelta, y sigue recto.

LEANDRO. Gracias.

II  
**LAURA**

LAURA. Me llamo Laura María y mi papá me decía Laura Marihuana. Pero no me gusta fumar, ni marihuana ni otra cosa. Tengo diecinueve años e imparto clases en la Escuela Primaria Amiguitos del Silencio, de La Habana Vieja. La forma verbal «imparto», del verbo impartir, la dije hace unos segundos porque la aprendí ayer y me gustó. Estoy hablando despacio para no equivocarme. ¿Qué se podría decir de una maestra que se equivoca? Las maestras en mi escuela primaria nunca se equivocaban, ellas copiaban en la pizarra y yo transcribía en la libreta. Eso mismo hago con mis alumnos. Insisto en quererlos. Insisto en que los hago leer y escribir bien, con las haches en sus sitios y los puntos sobre las íes. Encima del componedor distribuyo las letras de cartón. Las pongo mal para que los niños las arreglen. A veces se confunden pero yo, sin prisa, me detengo en cada uno. También yo tengo mis deficiencias, ¿cómo pedirles a ellos que sean perfectos en su aprendizaje? Al final del curso la promoción es óptima: todos pasan a segundo grado. El adjetivo «óptima», en grado superlativo, en número singular y género femenino, también pertenece a mi vocabulario reciente, todo ello gracias al curso de formación integral que recibimos al salir del tecnológico. Lamentablemente mi vida no es óptima. Y por ello no se piense mal: tampoco es pésima. Sólo que, de vez en cuando, quisiera hacer alguna cosa distinta a poner palabras sobre un componedor y organizar los matutinos. Amo a mi profe de Filosofía, me muero por él, cómo se peina, cómo se viste, sin poner mucho cuidado. Y me acuesto con un policía que me gusta, que me muerde rico. Pero quisiera que el cariño que tengo por uno sin acostarme con él, y el placer de acostarme con el otro, sin amarlo, fuesen sentimientos que no cambiaran, que duraran así una eternidad. Incluso cuando a la larga se me volvieran monótonos.

III  
**MARCOS Y HENRY**

MARCOS. Anoche tuve una pesadilla y cuando me desperté quise preguntarle a Henry: ¿hasta dónde puede uno meterse en el otro?

HENRY. Estamos en la barbacoa de un apartamento de Centro Habana donde Marcos tiene su cuarto. Es la habitación de un pintor, pero tal vez eso no se sabe porque haya pinceles o lienzos a medio concluir. Algún confort que Marcos se ha propiciado en los últimos tiempos: la cama en el piso, colchón de espuma de goma y grandes almohadas. Marcos está acostado.

MARCOS. Henry, frente al espejo, termina de ponerse el pulóver. Se sienta en una silla y hunde los pies en las botas. Son las siete y cinco de la mañana y el despertador aún no ha sonado. Yo duermo.

HENRY. Él duerme.

MARCOS. Pero sólo hasta que suena el reloj. ¿Estás yéndote?

HENRY. Yo no le respondo.

MARCOS. ¿Qué hora es?

HENRY. Yo no le respondo.

MARCOS. ¿Estás sordo? ¿Para qué hora pusiste el reloj?

HENRY. Lo puse para las siete.

MARCOS. ¿Tienes guardia?

HENRY. Tengo ronda.

MARCOS. ¿Ronda?

HENRY. ¿Y eso que te despertaste ya?

MARCOS. Anoche tuve una pesadilla y cuando abrí los ojos quise preguntarte algo.

HENRY. ¿Qué?

MARCOS. Lo olvidé.

HENRY. Me hubieras preguntado en ese momento.

MARCOS. Roncabas.

HENRY. ¿Y tú no roncas?

MARCOS. No como tú.

HENRY. Eso te crees.

MARCOS. ¿Te preparo leche?

HENRY. Con lo tarde que llegaste anoche, ¿vas a levantarte?

MARCOS. Si quieres leche, sí.

HENRY. Yo me la hago.



MARCOS. No, no, yo te la hago.  
HENRY. No voy a tener tiempo.  
MARCOS. ¿Desayunas o no?  
HENRY. No.  
MARCOS. Mejor desayunas.  
HENRY. Él me acaricia.  
MARCOS. No le gusta que lo acaricie por la mañana, pero a mí me gusta y lo hago.  
HENRY. Él me acaricia como me gusta. Es una pena que no lo vaya a hacer más. Es una pena que yo vaya a largarme de esta casa y que Marcos se quede solo aquí, pensando que voy a regresar. Y que yo no regrese para ver cómo siguió con la cara lastimada, que yo nunca regrese.  
MARCOS. Se demora frente al espejo porque las botas necesitan betún.  
HENRY. Ha bajado la escalera de caracol hasta la cocina y seguro ha abierto la despensa. Mira adentro y saca el chocolate mientras yo restringo las botas. No les hace falta nada de betún pero no quiero bajar detrás de Marcos, en realidad no, no quiero.  
MARCOS. Se acabó el chocolate.  
HENRY. Lo vi.  
MARCOS. Y parece que se acabó el azúcar, ¿eh?  
HENRY. Ponle azúcar prieta.  
MARCOS. Tampoco hay.  
HENRY. ¿Ves? Es mejor que no desayune.  
MARCOS. Vives como los perros.  
HENRY. Almuerzo bien.  
MARCOS. No importa el almuerzo si no desayunas. Te da gastritis, te sale una úlcera.  
HENRY. La úlcera puede salirme aunque desayune.  
MARCOS. Puede.  
HENRY. Ahora bajo yo la escalera y voy a decirle adiós. Un adiós seco, un adiós sin otra cosa. No hay que apretar. Esta noche viraré. No, esta noche no viraré. Si se queda callado, si no hace ninguna pregunta antes de que me largue, entonces volveré. Por lo menos para decirle que no vuelvo más.  
MARCOS. ¿Por dónde es la ronda?  
HENRY. Claro. Tenía que preguntar.  
MARCOS. ¿Por dónde es la ronda?  
HENRY. ¿Por qué siempre haces dos veces la misma pregunta?  
MARCOS. Porque te quedas callado.  
HENRY. Y ahora insiste y pregunta por tercera vez.  
MARCOS. No debería preguntarle de nuevo pero insisto: Henry, ¿por dónde es la ronda?  
HENRY. Por el Cerro.  
MARCOS. Te has pasado la semana en el Cerro.  
HENRY. ¿Y qué te importa dónde sea?  
MARCOS. ¿Con quién te vas?  
HENRY. Con Efraín.  
MARCOS. Lo decía por si conoces al que va a estar hoy en el Prado. Viste que no pude renovar la licencia ayer y tengo que vender los cuadros. Por lo menos uno tengo que vender. Para pagar la luz, que subió muchísimo.  
HENRY. No será por mi máquina de afeitar.  
MARCOS. Subió por todo.

HENRY. Saca la licencia hoy. Si no, te van a botar de allí.  
MARCOS. ¿Qué te pasa?  
HENRY. Yo estoy bien. ¿Qué te pasa a ti?  
MARCOS. Esa es la barrera. Siempre levanta esa barrera.  
HENRY. Cuando voy a hablarle de lo que en realidad me pasa me parece que es un maricón de mierda. En la cabeza tengo metida esa idea y me da asco seguir delante de él. Vivo en su casa pero es un maricón de mierda.  
MARCOS. ¿Puedes llevarme en la moto hasta la oficina de la dichosa licencia? Es temprano y no va a haber cola. Y cuando la cola de verdad se arme ya voy a estar de vuelta en el Prado tratando de vender un cuadro. ¿Puedes?  
HENRY. ¿Hiciste la leche?  
MARCOS. ¿Te recuerdo cuánto vale un litro de leche en Obispo?  
HENRY. ¿Un viaje hasta la oficina de las licencias?  
MARCOS. No sé qué le voy a responder. Lo tengo delante y no sé qué coño le debo responder.  
HENRY. No te voy a montar en la moto. Nunca más te vas a montar en esa moto, Marcos. Es mía. Me la prestaron a mí. No eres una chiquita para que te esté paseando en la moto. ¡No eres mi mujer! Estás cambiando las cosas. Tú pintas. Yo vigilo. Yo no me meto en lo que pintas. ¿Dónde está el derecho? ¿Cuál es tu derecho a meterte en lo que yo vigilo, a meterte en mi día? ¡Me tocan la pinga los gastos! ¡Has comido mucha carne de vaca que yo he traído a este chinchal! ¡Te has quedado dormido arriba de esas telas en lo que yo me paso la madrugada en la calle, al duro y sin guante, detrás de los pingüeros, detrás de los pitos de marihuana! ¿Y qué? ¿Cómo te enteras dentro de tu urna de cristal? ¿A veces te cuento algo de eso? ¿Te complico con alguna de esas cosas? ¿Es que debo agradecerte este chinchalito? Con veinticinco años que tienes, viejo, ¡pareces una puta de cincuenta!... A ver, ya que me lo echas en cara, ¿cuánto cuesta la leche?  
MARCOS. Seguramente más que la de tus cojones.  
HENRY. Se me tira encima.  
MARCOS. Me araña la cara.  
HENRY. Lo arañó con las uñas.  
MARCOS. Me saca sangre.  
HENRY. Son cuatro rayas rojas desde el ojo hasta la barbilla.

#### IV Leandro

LEANDRO. Me llamo Leandro Ars. Tengo veinticinco años y enseño Filosofía Marxista en la sede universitaria de La Lisa. Doy clases a cinco grupos, de martes a sábado. Pésimos grupos. Cuando yo estudiaba en La Colina todo el mundo no era brillante, pero por lo menos en la época de los exámenes la gente se ponía las pilas y aprobaba. Y la gente aprobaba porque leía. La profesora de Comunismo Científico no daba ninguna guía, y por eso *El manifiesto comunista* debía ir de memoria. El caso era leerlo. Y de tanto leerlo uno llegaba a repetirlo. Y de tanto repetirlo uno llegaba a creerlo. Y de tanto creerlo uno lo hacía parte de su propia vida, por lo que era muy fácil escribirlo en un examen, porque era como si

escribieras un pedazo de tu pensamiento, empotrado en la mente, al igual que las cosas que uno más quiere, de una forma irreversible y mecánica. Yo logré pensar así. Cuando obtienes una conclusión de aquellas abstracciones estás dibujando un fragmento de tu esencia, estás vivificando en medio de tu existencia cotidiana los conceptos que nuestros padres y abuelos suscribieron. Es como cuando te sientas a jugar Monopolio en la computadora, que de tanto ver los billetes y las posibilidades de construir y los edificios y los supermercados y las heladerías y los salones de belleza y los casinos te crees que estás en Kennedy Street. Así. Exactamente así. El cambio de un universo inventado por uno palpable. Los muchachos a los que les doy clases no tienen nada que ver con eso. Son profesores también, enseñan en sus escuelas primarias por las mañanas y reciben mis clases por las tardes, todo con el objetivo de alcanzar un título universitario, pero no se complican demasiado con el tránsito de lo abstracto a lo concreto ni leen tanto ni se creen lo que dice *El manifiesto comunista*. Tal vez por eso salen mal en las pruebas. ¿Cómo no? ¡Los pobres! ¿De qué forma voy a insistirles en que la realización de los sueños individuales sólo es posible cuando se ha conseguido el bien colectivo integral? Ayer les expliqué eso, ¿y saben la pregunta que me hizo una chiquilla?: profe, ¿qué pasaría entonces si el bien colectivo integral se demorara y se demorara y se demorara?

## V HENRY Y LAURA

LAURA. Esta es la última vez que voy a verlo.  
HENRY. ¿Por qué te demoraste tanto en llegar?  
LAURA. La directora de la escuela no me dejaba salir. Tengo que regresar en un ratito. Deje a los niños dando gritos en el patio con la profe de Educación Física.  
HENRY. Yo estaba de ronda.  
LAURA. Tú me rondas.  
HENRY. Ojalá. Tú no me dejas.  
LAURA. ¿Y esa mochila?  
HENRY. Lo que te traje.  
LAURA. ¿Desde cuándo tú andas con mochila?  
HENRY. Dame un beso.  
LAURA. Qué va, estás muy sudado.  
HENRY. Dame un beso.  
LAURA. Lo beso. Me gusta besarlo. No, no me gusta besarlo.  
HENRY. Cuando la beso nunca puedo sentir su lengua. Es una cosa muy rara porque me besa con los labios y con los dientes y cuando trato de chuparle la lengua... se acaba el beso.  
LAURA. ¿Por fin crees que puedes resolver lo de Jose?  
HENRY. ¿Qué es lo de Jose?  
LAURA. Lo del tipo que le...  
HENRY. Ah, sí. ¿Era por Cuarteles?  
LAURA. Aguiar y Cuarteles, en la misma esquina, de la parte del puesto de viandas, por Cuarteles. Al lado hay una puerta de solar, quiero decir, hay un hueco para entrar, sin puerta. Cuando se acaba el pasillito, a mano derecha,

ves una escalera. Subes hasta el tercer piso. Ten cuidado porque del segundo para el tercer piso la escalera es de madera y hay como cuatro escalones que faltan. La primera no, la segunda puerta con reja. Hoy van a estar en una descarga toda la noche. Lo vas a encontrar. Se llama Tito. HENRY. Tito.

LAURA. Me imagino que si lo coges desprevenido y delante de todo el mundo lo va a negar. Así que lo llamas afuera, le dices las cosas como son. Le dices quién eres, y que si vuelve a tocar a Jose o a decirle cualquier cosa o a gritarle, le echas la policía arriba.

HENRY. Debe ser metralla.

LAURA. En ese barrio todo el mundo es metralla.

HENRY. A lo mejor le hacen falta un par de noches en la jaula.

LAURA. Le va a bastar con que le hables claro y duro.

HENRY. Laura me deja loco con su seguridad.

LAURA. ¿No se te olvida? Aguiar y Cuarteles, por Cuarteles. Tercer piso. Tito.

HENRY. Sí, sí, no hay lío.

LAURA. ¿Por qué no me da la mochila, me dice que tiene que irse a hacer cualquier cosa y se larga?

HENRY. Coño, si hoy no me dijera que no.

LAURA. Dame la mochila, tengo que irme.

HENRY. Me mudé por Obispo y Compostela.

LAURA. ¿Y eso?

HENRY. Me mudé.

LAURA. ¿Y la casa de tu tía donde te estabas quedando?

HENRY. Quizás me ayudas a arreglar el cuartico nuevo, a ponerlo bonito.

LAURA. ¿Pero te mudaste completo?

HENRY. Es un alquiler, Laura, pero estoy solo.

LAURA. ¿Qué hay en la mochila? Déjame ver.

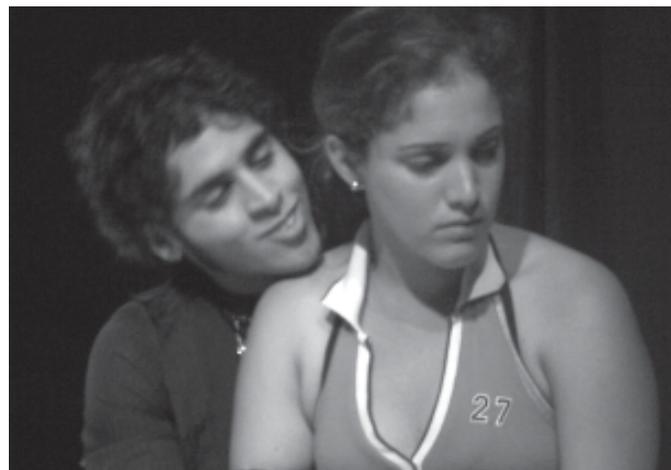
HENRY. Ella coge la mochila. La abre. Una mochila llena de cosas. Llena de mierdas. De mierdas que le gustan.

LAURA. Esta blusita me gusta.

HENRY. Sí, le gusta.

LAURA. Tiene mucho brillo por aquí, ¿ves?, pero los tirantes están ricos.

HENRY. Laura está rica.



LAURA. Y este hilo dental me encanta, rojo vino, se me mete entre las nalgas.  
HENRY. Entre las nalgas.  
LAURA. Y este creyón de labios también es rojo vino.  
HENRY. Para que me bese y me deje la marca.  
LAURA. Trajiste una pila de cosas.  
HENRY. Fue un operativo rápido a la salida de Monte, donde se ponen las negras a vender.  
LAURA. ¿Y qué hicieron?  
HENRY. ¿Ellas?  
LAURA. No, ustedes.  
HENRY. Yo vigilé a una gorda quincallera. Cuando vio la patrulla se iba a mandar a correr con un par de jabas hasta la esquina, la paré y le dije: mi hermana...  
LAURA. ¿Le dijiste «mi hermana»? Pensé que le habías dicho ciudadana, o compañera.  
HENRY. No me des cuero.  
LAURA. El día que tú me conociste me llamaste «ciudadana».  
HENRY. Porque eres una ciudadana de este país.  
LAURA. Henry habla como todos los policías. Una puede pensar que es distinto, que se enamora, que se mueve encima de ti con furia y eso te vuelve loca, que tiene buena espalda, que tiene buenas piernas con las que te atrabanca en la cama. Una puede pensar que hace cosas raras, que se mete en asuntos que otros no se meterían, que se arriesga más de la cuenta, pero qué va. Vino de Ciego de Ávila. Es idéntico a los demás.  
HENRY. Laura es idéntica a las demás, pero tiene algo. Le regalo unas cuantas boberías y así la tengo a tiro.  
LAURA. No quiero llevarme estas cosas, Henry.  
HENRY. ¿Cómo?  
LAURA. No quiero.  
HENRY. ¿Por el cuento de la gorda? Fueron unas cosas que se le cayeron...  
LAURA. No es la gorda. ¿Qué me importa a mí la gorda?  
HENRY. Bueno, guarda eso en la mochila y vamos hasta el cuarto de Compostela.  
LAURA. Tengo que volver, la directora me va a regañar.  
HENRY. ¿Te paso a recoger en la moto cuando salgas?  
LAURA. Henry y yo estamos sentados en la Plaza de Armas, del lado del Templete. Es un lugar muy público, por eso es mejor. No me gusta esconderme.  
HENRY. ¿Te recojo a la salida de la escuela?  
LAURA. No.  
HENRY. ¿Te llevo ahora hasta allí?  
LAURA. No.  
HENRY. ¿Y por la noche no podemos vernos y darnos unos tragos?  
LAURA. Vas a tener guardia, vas a tener...  
HENRY. ¡No voy a tener nada! Voy a estar solo. A las cinco salgo de franco hasta mañana a las cinco. ¿Qué hay?  
LAURA. Yo no quiero acostarme más contigo.  
HENRY. ¿Estás loca?  
LAURA. Loca loca.  
HENRY. ¿Pero qué se chivó?  
LAURA. Tú. Yo.  
HENRY. Mira, Laura, ahora tengo el cuartico. Puede estar bien para ti que no tengas que irte hasta La Lisa todas las noches.

LAURA. Igual me quedo en otro lugar.  
HENRY. ¿En dónde?  
LAURA. Qué más da. Yo te llamo.  
HENRY. Es mentira. ¿Adónde vas a llamarme?  
LAURA. Ya veré.  
HENRY. No te vayas.  
LAURA. Dejo la mochila sobre el banco. Puedo llevármela. Puedo darle un beso a Henry. Cualquiera de los dos sería mi último gesto. Pero no lo hago. Ni lo uno ni lo otro.  
HENRY. Laura sale corriendo y cuando cruza frente a La Mina la pierdo de vista.

## VI MARCOS

MARCOS. Me llamo Marcos Viera y tengo veintisiete años. Estudié en la Lenin y luego me hice pintor. En la pared cuelga mi título de San Alejandro, es decir: soy pintor de escuela, con herramientas, no como tanta gente que pinta por pasar el rato. Y a pesar de que el título no sirve más allá de que te permitan una contrata como instructor de artes plásticas o como rotulista en una casa de cultura, uno dice: estudié en San Alejandro, y es un escudo. Aunque me muera de hambre poseo ese escudo. Aunque no tenga nada que ver con mi calidad como artista. Aunque sea el mejor o el peor pintor del mundo. Trabajo en mi casa, junto a la ventana, sin caballete, acostado en el suelo, encima del lienzo. Todas las mañanas sobre las nueve menos cuarto salgo rumbo al Prado, donde está autorizada la feria hasta las seis de la tarde. Tengo licencia de venta, sin renovar, pero la tengo. Salgo de la casa y voy hasta el apartamento del viejo Rodrigo, que me cobra un dólar diario por guardarme los cuadros por las noches, de lo contrario tendría que pagar todos los días un par de bicitaxis hasta la casa y luego echarme los cuadros en el lomo escaleras arriba. Hace mucho que sólo pinto lo que los extranjeros esperan comprar: un Chevrolet frente al Capitolio, una mulata bembona con una cesta de flores, una negra vieja con un tabaco como las que se sientan en Mercaderes forradas de satín amarillo. Lo hago y no le meto demasiada cabeza a eso. Lo hago para vivir. Rápida, obsesivamente, como si fuera una fábrica de chorizos de producción continua, donde todos los chorizos tienen una calidad media, no son ni estelares ni detestables. El trazo es firme, los colores están bien ligados, el remate de los marcos les da una apariencia profesional. No busco un estilo. No puedo detenerme a buscar un estilo, bastante es que trabaje rápido y con oficio. Alguien que pasee Prado abajo notará seguro que mis lienzos se parecen a otros, y los otros a otros, y los otros a otros que están más allá. ¿Pero quién los va a tener todos juntos en su casa, qué más da el parecido? Para el turista es una ganga un cuadro tropical por la miseria de ocho, de diez dólares. Un cuadro tropical pintado en una noche. En cualquier noche. En todas las noches que Henry está ahí, durmiendo en la cama, tranquilo, y eso me da paz, y puedo concentrarme y ser feliz con el pincel.

## VII LAURA Y LEANDRO

LAURA. Yo quería preguntarle, profe, si a usted le gustan las mujeres.

LEANDRO. Silbo.

LAURA. Quiero saber la causa del silbido.

LEANDRO. Algunas mujeres.

LAURA. ¿Algunas mujeres qué?

LEANDRO. Algunas me gustan.

LAURA. ¿Y yo le gusto?

LEANDRO. Sí, tú me gustas.

LAURA. Me besa.

LEANDRO. Me toca el pantalón.

LAURA. Me toca las piernas.

LEANDRO. ¿Y tú siempre vas así, a lo loco?

LAURA. Sí con los tipos locos.

LEANDRO. ¿Y si chocas?

LAURA. ¿Como en los carritos locos?

LEANDRO. Es que vienes hasta la casa, te interesas por cosas que a nadie le importan. Armas un alegato. No sé si lo has montado o si es tu criterio de verdad.

LAURA. Estamos en su casa. No imaginé que fuera así, demasiado clara, demasiado «casa de un profe de Filosofía». Él va a servirme un trago de ron.

LEANDRO. ¿Ron?

LAURA. No, ron no.

LEANDRO. ¿No tomas ron?

LAURA. Sí tomo. Y me pongo muy mal. Por eso le digo que no. Le digo: prefiero agua.

LEANDRO. ¿Vives cerca?

LAURA. Después del Frank País.

LEANDRO. Eso ya no es en La Lisa.

LAURA. Sí, todavía es.

LEANDRO. ¿Y qué coges para allá?

LAURA. Botella.

LEANDRO. ¿Y no te da miedo la botella?

LAURA. ¿Y a usted no le dan miedo las cosas que dice en el aula?

LEANDRO. ¿Cuáles?

LAURA. Las cosas sobre la felicidad individual y la colectiva. Y el teque de que sólo se está pleno en la colectividad a partir del establecimiento del bien social. Para mí no sirven esas teorías, están muy alejadas de mi ajetreo, muy alejadas de los niños a los que les doy clases. Me las creo pero no sirven. ¿Qué piensa usted?

LEANDRO. Mira, Laura, dime tú. Dime Leandro, o dime Leo.

LAURA. ¿Te lo crees?

LEANDRO. ¿Qué?

LAURA. Que se puede ser feliz.

LEANDRO. Sí. Por un minuto sí.

LAURA. Dime si eres feliz con esto.

LEANDRO. Me empuja contra la pared. Me abre la portañuela.

LAURA. Hay quince minutos en los que jugamos sobre el sofá.

LEANDRO. No te afanes.

LAURA. ¿Si te hago esto tampoco?

LEANDRO. Tampoco.

LAURA. ¿Y así?

LEANDRO. No sigas, es por gusto.

LAURA. ¿Tienes condón?

LEANDRO. Yo no uso condón.

LAURA. Yo siempre uso.

LEANDRO. Es una pena. No tengo.

LAURA. Podemos hacer otra cosa.

LEANDRO. No, no hay otra cosa.

LAURA. Si quieres hablamos.

LEANDRO. ¿Sobre la felicidad del minuto?

LAURA. Sobre la felicidad de toda la vida. Sobre cómo hallarla sin leer a Marx.

LEANDRO. Yo puedo apartarme de Marx perfectamente. No lo necesito para realizarme ni por dentro ni por fuera.

LAURA. Todos los filósofos necesitan a Marx.

LEANDRO. Yo no soy un filósofo. Nada más enseño.

LAURA. Enséñame algo nuevo.

LEANDRO. El amor sin condón.

LAURA. No es una gracia, es un riesgo.

LEANDRO. Arriégate.

LAURA. ¿Para qué? ¿Qué vendrá después de eso?

LEANDRO. ¿Cómo piensas que te van a preñar?

LAURA. Él me pregunta y yo me pregunto cómo voy a tener un hijo si cada vez... es con un condón.

LEANDRO. Quizás no quieres tener hijos.

LAURA. Me gustan los niños.

LEANDRO. Te gusta darles clases.

LAURA. Qué va. Lo que menos me gusta es darles clases. Me gusta el Día del Maestro porque me regalan postales y champú y acondicionador y hasta una olla arrocera me regaló la mamá de un chiquito... Y ese día me llenan de besos. Pero el resto del año no lo soporto. Tú sí disfrutas dar clases. Tienes paciencia.

LEANDRO. Es tan curioso oír lo que los otros piensan de uno. Esta niña me ha soltado así, sin más ni más, que soy un tipo paciente, cuando detesto los repasos y discuto con la directora de la sede universitaria porque hay muchos



ponchaos en el aula. Claro que tengo que suspender a la gente. Leer, repetir lo que se lee, crear lo que se repite y escribir lo que se cree: ni siquiera eso hacen.

LAURA. ¿Fumas?

LEANDRO. Sólo maría.

LAURA. Yo tenía un novio policía. Le hubiera encantado saber que tú fumabas maría.

LEANDRO. Es un chiste. No fumo nada. Pero quizás si traieras a tu novio la pasaríamos mejor.

LAURA. ¿Te das cuenta? ¡Un policía!

LEANDRO. Hay una pila de policías con tremenda pinta.

LAURA. ¿Con tremenda qué?

LEANDRO. Pinta.

LAURA. Ah, había entendido otra cosa.

LEANDRO. ¿Y este tuyo cómo es?

LAURA. Triguénito de piel.

LEANDRO. ¿Fuertecito?

LAURA. Va al gimnasio.

LEANDRO. ¿Y no te gustaba en la cama?

LAURA. Sí me gustaba.

LEANDRO. Pero lo dejaste.

LAURA. Puedo volver con él cuando me dé la gana.

LEANDRO. Alguna vez, para que te haga el amor.

LAURA. Y ser feliz un segundo, ¿no?

## VIII

### HENRY

HENRY. Me llamo Henry Colina. Tengo veintitrés años y soy policía. Trabajo lo que es la zona Habana Vieja. Mi padre, que murió en Ciego de Ávila, donde yo nací, me enseñó que uno debía lograr vivir de su trabajo. Yo vivo de mi trabajo, así, literalmente. Lo hago como puedo. No soy bobo, pero no me meto en lo que no me toca. Trato de no visitar demasiado los mismos lugares, para evitar compromisos. A la larga salen jodidos, a la larga te atan. ¿Para qué necesitas que te aten si lo mejor en las parejas es la idea, la nebulosa? La seguridad de que lo tienes, pero la nebulosa alrededor de eso. Hoy me paré frente a la bahía, por los muelles, miré al agua y por un momento pensé en mi día. No eran las once de la mañana y ya me habían pasado un montón de cosas. Todas torcidas. Me paré, pensé en Marcos, pensé que era un maricón, que él era un maricón, que yo era un maricón, enseguida pensé que no lo era, que él no lo era. Me paré y pensé eso porque había acabado de hablar con Laura. Me había gastado veinte dólares comprándole a Laura cosas de mierda, a ver si se embullaba y se iba por la noche conmigo al cuartico de Compostela. Le dije que esas cosas se las había quitado a una gorda quincallera. No era cierto, se las compré en La Época, pero no me dio la gana de decirle que las había pagado. Yo no estaba comprando a Laura con esas mierdas. Lo dejó todo en el banco, no cogió la mochila. Me habló del tipo que tiene problemas con su primo. Y se fue. Es una ilusión imbécil. Nunca va a llamar. No tiene adónde. Y no voy a volver a casa de Marcos, tiene la cara rota, tiene la cara... Soy un policía. Soy el cojón divino. Es una lástima que el ron me acabe con el estómago.

## IX

### LEANDRO Y MARCOS

MARCOS. Tengo puesto un abrigo con gorro. Como hay frío, el gorro pasa. Toco.

LEANDRO. No va a ser ella de nuevo.

MARCOS. Leandro abre la puerta y sonrío.

LEANDRO. ¡Na! Yo pasé por tu casa anoche.

MARCOS. ¿Pasaste? ¿Y eso?

LEANDRO. Déjame preguntarte yo: ¿y eso tú a esta hora?

Cierra la puerta. Sígueme hasta el cuarto, está muy oscura la sala. Con el cambio de los bombillos buenos por los ahorradores, me tumbaron algo y me quedé sin luz aquí y en el baño. ¿Qué cogiste para llegar?

MARCOS. Dos boteros.

LEANDRO. Son veinte pesos.

MARCOS. Todavía puedo pagarlos.

LEANDRO. ¿Qué volá, qué me cuentas?

MARCOS. Ahí.

LEANDRO. ¿Quieres tomar algo?

MARCOS. ¿Y tu mamá?

LEANDRO. Yo no vivo ya con mi mamá.

MARCOS. ¿No?

LEANDRO. Qué va, hace medio año.

MARCOS. ¿Se fue?

LEANDRO. Se mudó.

MARCOS. ¿Sí?

LEANDRO. ¿Te sirvo?

MARCOS. Anjá.

LEANDRO. ¿Ron, para que entres en calor y te quites ese abrigo?

MARCOS. Ron. ¿Estabas estudiando?

LEANDRO. Hace un rato se fue una chamaquita de la escuela. Estábamos repasando.

MARCOS. ¿Tienes una jebita?

LEANDRO. Na, no es mi jebita.

MARCOS. Pero se dan carifitos.

LEANDRO. ¿Tú sabes que me acordé de ti?

MARCOS. ¿Y eso?

LEANDRO. Ella tiene un novio que es policía. ¿Cómo anda tu policía?

MARCOS. Me quito el gorro. Tengo las marcas en la cara.

LEANDRO. ¿Qué te pasó?

MARCOS. El policía.

LEANDRO. ¡Es un hijo de puta!

MARCOS. Una bronquita.

LEANDRO. A cada rato le pasa a Marcos una cosa como esta. Con el policía o con el otro o con el anterior. Siempre me encabrono y quiero que me diga dónde está el tipo y Marcos siempre me para. No me deja rajarle la cabeza a la mitad.

MARCOS. Se me fue la mano.

LEANDRO. A ese es al que se le fue la mano. ¿Quieres yodo?

MARCOS. ¿Yodo para los arañazos?

LEANDRO. El yodo es bueno.

MARCOS. No, no, me eché timerosal. Además, eso está curado ya.

## XII

### libreto

LEANDRO. Marcos se acerca al espejito que está encima de la mesa de noche.

MARCOS. ¿Ves cómo está curado?

LEANDRO. Veo que te arañó con ganas.

MARCOS. Yo me le tiré arriba.

LEANDRO. ¿Quién empezó la bronca?

MARCOS. Él. Y yo.

LEANDRO. Con las mujeres es más fácil, ¿eh? Ellas siempre empiezan.

MARCOS. Me río.

LEANDRO. Se ríe. Siempre me gustó cómo Marcos se ríe. Cuando estudiábamos en la Lenin a lo mejor me hubiera atrevido a apretarlo un día contra la litera, morderle el labio. Después la cosa cambió. Es muy difícil acostarse con un socio. No hay que complicar las cosas.

MARCOS. Si yo te pido que vayas a fajarte con mi policía, ¿tú vas?

LEANDRO. Voy. ¿Cómo me dijiste que se llamaba?

MARCOS. Henry. Pero no te preocupes que no te lo voy a pedir. Es un tipo suave. Se machacó, pero es mamey.

LEANDRO. ¿Mamey? Me levanto para ir al baño.

MARCOS. Entonces estás sin jeba, Leo.

LEANDRO. Desjebado.

MARCOS. ¿Ese es un término filosófico?

LEANDRO. No, es una categoría machosófica.

MARCOS. Así, viéndolo de espaldas, me doy cuenta de que me gusta. Cuando estudiábamos en la Lenin me hubiera encantado hacer alguna locura con él, en el campo de naranjas o en la piscina, o mejor en el sótano, de madrugada. Nada. Es muy difícil acostarse con alguien que uno quiere así, como yo quiero a Leo. No hay que forzar las cosas.

LEANDRO. Pero hago mis cositas de vez en cuando.

MARCOS. Las chiquitas te deben volver loco en el aula.

LEANDRO. Yo las vuelvo locas mandándolas a leer el *Anti Duhring*.

MARCOS. *Anti Duhring*. Es un nombre erótico. Seguro que eso las arrebató.

LEANDRO. Te crees que es un chiste.

MARCOS. No, confío en tu poder de seducción.

LEANDRO. Qué gracioso.

MARCOS. Leo me da un almohadazo. Se va al borde de la cama. Se quita los zapatos y las medias.

LEANDRO. No tengo peste.

MARCOS. No te voy a oler los pies.

LEANDRO. ¿Quieres comer algo? Yo voy a hacerme un pan con aceite. ¿Te embullas?

MARCOS. En la cocina de la casa sí hay luz. Vamos, comemos. Me lavo la cara y las manos y me tiro en la cama.

LEANDRO. ¿Quieres cambiarte de ropa? Te presto un pulóver y para abajo duermes en calzoncillos.

MARCOS. Bueno.

LEANDRO. Estoy muerto de sueño.

MARCOS. Él se tira en la cama. Mientras yo me cambio de ropa, le digo: Claro, cómo no vas a estar muerto si te echaste a tu alumna con un discurso sobre... ¿adivino? La felicidad total, o lo malo del apartheid, o cualquier tema de actualidad concreta y abstracta a la vez.

LEANDRO. Siempre me coges a bonche. Me eché a la chamaca porque de pronto me gustó.

MARCOS. Lo hiciste con condón, Leo, ¿verdad?

LEANDRO. Claro, viejo, ¿cómo voy a joder a una chamaquita? Desde que tengo el bicho siempre lo hago con condón.

MARCOS. El bicho.

LEANDRO. El bicho bicho.

MARCOS. Qué chiveta, ¿eh?

LEANDRO. ¿Apago la luz?

MARCOS. Si no vas a hacerme ninguna cosa mala, no.

LEANDRO. No jeringues.

MARCOS. Deberías pasar por la casa y ver lo que estoy pintando ahora.

LEANDRO. Deberías tú venir más a menudo.

MARCOS. Mi casa es más céntrica.

LEANDRO. Y la mía más alejada.

MARCOS. Pero bonita. Me encanta la casa de Leo. Es el único lugar del mundo que me gusta tanto como mi casa. Será por él. Lo pienso y le digo: si fueras maricón yo me hubiese enamorado de ti.

LEANDRO. Todavía estás a tiempo.

MARCOS. Qué va. En el pre era otra cosa. Desde que estudiaste Filosofía hablas mucha cáscara. Mira, qué raro, hoy no has hablado boberías.

LEANDRO. Es cuestión de empezar.

MARCOS. ¡Hazme el favor!

LEANDRO. ¿Apago la luz?

MARCOS. Apágala.



**X**  
**Epílogo**  
**MARCOS Y LAURA**

MARCOS. ¿Tú eres la última?

LAURA. En esta parada no se hace cola.

MARCOS. Está tan oscuro todavía.

LAURA. Ahorita empieza a amanecer.

MARCOS. ¿Y a esta hora ya hay camellos?

LAURA. Sí, desde las cinco.

MARCOS. Traté de coger un carro en la esquina pero vienen llenos.

LAURA. Y por diez pesos no te llevan desde aquí, de la Lisa, hasta La Habana. Yo hago el viaje todos los días. ¿Tú llegas hasta La Habana?

MARCOS. La verdad es que el camello me deja más cerca.

LAURA. Pero el carro es más rápido.

MARCOS. Hay tiempo... Me froto los brazos, me subo las mangas del abrigo.

LAURA. ¿Qué tienes dibujado en el brazo? ¿Una hache?

MARCOS. Mayúscula.

LAURA. ¿Es un tatuaje?

MARCOS. No, es tinta de bolígrafo. A cada rato me la dibujo. Se quita con alcohol, o se quita con agua.

LAURA. Pero está parejita por los dos lados. ¿Tú pintas?

MARCOS. Tú pintas. Yo vigilo.

LAURA. Yo no pinto ni una casita. ¿Y qué es lo que tú vigilas?

MARCOS. Nada. Es una frase que me dice un amigo.

LAURA. ¿El amigo de la hache?

MARCOS. El amigo de la hache.

LAURA. Mira que es una letra complicada, ¿eh? Y eso que es muda. Si hablara...

MARCOS. ¿Tú tienes líos con alguna hache?

LAURA. Trato de olvidar los que tuve. ¿Y tú, por pura casualidad?

MARCOS. ¿Yo? No, no tengo ninguno.



# viaje del cuerpo por el alma

## Argos Teatro: a diez años de su fundación

la vida y el teatro fundidos en un discurso que prioriza la transparencia y la veracidad y que no olvida en ningún momento el juego y la convención teatral más tierna.

CARLOS CELDRÁN

### HILVANAR UN DISCURSO

sobre la obra de un artista que se ha configurado desde hace más de veinte años, no sólo es tarea de orfebres. El tiempo justifica tan sentada acumulación. Las técnicas, oficios y otros recurrentes vitales se hacen imprescindibles a la hora de sedimentar su poética. Si por demás sentimos que le ha añadido una pizca de revuelo o inconformidad, tenemos que disimular ante la iluminación.



FOTOS: CORTESÍA DE ARGOS TEATRO

Conocí a Carlos Celdrán como estudiante del Seminario de Dramaturgia, un conexo obligado a la hora de hablar de su formación. El carácter experimental y flexible de esta disciplina, concebida por la Dra. Raquel Carrió, le dio la posibilidad de enriquecer su vocación especulativa y reconocer a la vez la infinidad de mundos que se avizoran cuando partes de la escritura dramática.

Por aquellos años sentimos que dentro de la Facultad de Artes Escénicas se generaba un clima de creativa tolerancia. En el Seminario tuvo la libertad de escribir varias obras, graduándose particularmente con *Catálogo de Señales* (1986), inspirada en la figura histórica de Rubén Martínez Villena.

Sus expectativas, sin embargo, no se centraron únicamente en la escritura de un texto dramático. El actor, sus infinitas contingencias y la propia escena le hicieron traspasar iniciales utopías. El acercamiento con Vicente Revuelta fue el zócalo de lo que se convertiría después en su eterno maridaje, el teatro desde la representación: entender que el actor debe buscar «la movilización de todas sus fuerzas contra la teatralidad, contra la retórica, contra la falsedad, contra los clichés, contra todo lo que no sea lo más auténtico»,<sup>1</sup> paradigmas a los que en la actualidad todavía acude y reevalúa sin dejar de indagar desde y para la contemporaneidad.

### Mojarse los pies con la camisa puesta

Ahora el gran reto se concentra en demostrar lo aprendido. Le urge organizar un material dramático de modo que sea coherente, que se reconozca ante la existencia de un

público incondicional, definitivamente la isla en donde se saborean todas las inquietudes de la creación.

Por azar o búsqueda personal tiene la posibilidad de coincidir con una generación decidida a vivir para el teatro.

En 1986 se funda Teatro Buendía con el auspicio de Flora Lauten, indiscutible maestra que acoge a Celdrán como asistente de dirección.

Entre los ideales que desde sus inicios distingue al grupo está la búsqueda de un sistema de entrenamiento capaz de sedimentar en los actores una rutina corporal y vocal ausentes en el estándar de preparación de los colectivos de la época. Todas las influencias serían aprovechadas. La mayoría de ellas provenientes de escuelas tan diversas como la de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Eugenio Barba, de maestros latinoamericanos como Santiago García, entrenamientos que vienen de la tradición oriental y otras tantas experiencias asimiladas por su directora con el Grupo Los Doce, Teatro Escambray, La Yaya y Cubana de Acero, todos ellos necesarios para lograr una solidez actoral a la hora de alcanzar un resultado escénico.

Las interminables sesiones de trabajo, la búsqueda del sentido de grupo y el descubrimiento de una artesanía teatral sirvieron para conformar espectáculos que por su densidad creativa quedan en la memoria de adeptos de Buendía.

En 1988 Celdrán asiste a la dirección de *Lila, la Mariposa*, meses después dirige *El rey de los animales* y en 1989, en *Las perlas de tu boca*, colabora como asistente de dirección. En 1991 dirige *Safo*, después junto a Flora Lauten codirige *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira* y *su abuela desalmada*, ya en 1995 se

diez años de Argos Teatro

entrega totalmente al montaje de Roberto Zucco.

Durante diez años anduvo Carlos Celdrán por los afluentes de Loma y 39, una experiencia que además de obligarle a usar las oportunas herramientas, le hizo palpar cierto protagonismo del que aún no se desprende. El Buendía lo acerca al verdadero sentido del espectáculo. Por qué lo debes hacer, a qué público dirigir esa propuesta, qué relación tiene la historia con uno mismo o con el espectador. Esas eran las demandas, porque cuando el trazo es legítimo no son necesarias las respuestas.

En 1996, después del montaje de Roberto Zucco, puesta que resultó ser extraña para la poética de este colectivo, decide abrirse a una nueva

investigación y se encamina sobre sus nada eventuales designios.

### Al doblar de la esquina

Me volví a encontrar con Celdrán en *Águila 367*.

La casa de la actriz Esther Cardoso sirvió de recinto para los ensayos de *La Tríada*. Mundos que se paralelan con la realidad de esos años se ven reflejados en el desconsuelo de hijos que añoran desprenderse de la ciudad hostigada por las miserias y los azotes del tiempo, insinuaciones frecuentadas por la relación contextopuesta en escena. El consorcio que se distingue entre realidad y teatro se transmuta en su nómina impasible.

Por aquellos años fuimos obligados a sentir un cambio en el hemisferio marginal de la sociedad que nos pertenecía, y desde su experiencia vital nos hace palpar la relación que se puede emprender desde la biografía del actor y de la del personaje descubierto. Este presupuesto se podrá tantear más tarde en la mayoría de sus espectáculos como un sistema significativo recurrente. ¿Cómo hacer para convertirlos en claves mediadoras que recrean una nueva ficción surgida a partir de la vivencia de los propios actores? Ahí es donde se vislumbra la sutileza que nos revela la ambigüedad del hecho artístico.

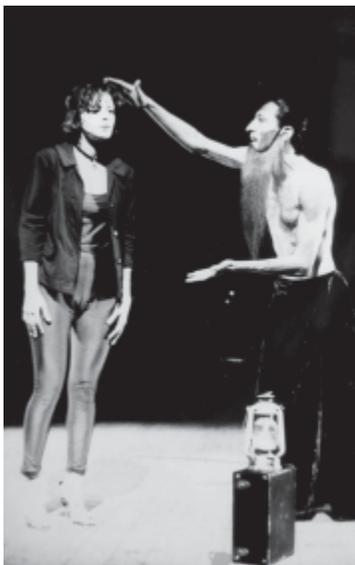
El exceso de laboriosidad y la incertidumbre que crea un nuevo comienzo en vez de resentir la disciplina, le dan impulso. Amén del calor y la falta de condiciones, Celdrán se aferra cada vez más al protagonismo de la energía y a la misión de los actores para mostrar un resultado, como en el caso de Zulema Clares, sobredimensionada por el uso de una precisa cadena de acciones y su transgresora espiración, motivos para odiar y amar a alguien al mismo tiempo.

Lo que vimos en 20 de Mayo y Ayestarán, actual sede del grupo, fue una versión alterativa que utilizaba un arsenal de fuentes provenientes de la tradición occidental: el estudio de *Paideia*, obras de los tres grandes clásicos Esquilo, Sófocles y Eurípides,

La señorita Julia



El alma buena de Se Chuán



de la *Poética* de Aristóteles y de los diálogos de Platón. Todo este ciclo se fue moviendo hasta condensarse en *La Orestíada* de Esquilo y *Las moscas* de Jean Paul Sartre.

Por la multiplicidad de fuentes escogidas el resultado final definió un marcado sentido intertextual del espectáculo. La abundante apelación de este recurso conspiró contra la lectura esclarecedora de la fábula. Sin embargo la imagen escénica no se resintió. *La Tríada* fue la arrancada, «el viaje del cuerpo por la ciudad y del alma por el cuerpo, el viaje por entre el fuego, el viaje a través de las aguas turbulentas y las alucinaciones, el viaje de regreso a la caverna platónica de las sombras y las apariencias, el viaje nocturno del Sol por el fondo del mar, del devorado por el interior de la ballena. El viaje del martirio —vía crucis— o del héroe de las fábulas».<sup>2</sup>

### Escapados de la calle

El encuentro con *Baal* no consistió en deletrear la obra escrita

por un autor como Bertolt Brecht. Hay quienes todavía asumen el clásico pensando que la dramaturgia contundente garantiza el éxito de la puesta en escena y se quedan simplemente sobre la envoltura, en la ilustración de los signos textuales sin hacer una creativa sublimación.

El texto de Brecht se inspira en el mito de François Villon, considerado el primero de los poetas malditos, conocido por su contrastante y convulsa existencia. Brecht manipula este referente al conciliarlo con la Alemania de los veinte y crea una fábula que le permite interactuar con sus espectadores. Lo que seduce a Celdrán es la posibilidad de actualización de ese material, poner el texto en una nueva situación de enunciación: La Habana de finales de los noventa como escenario de todos los encuentros y desencuentros, la ciudad como un centro de concurrencias, placer, y grandes emociones.

La selección del autor no simplifica la expectativa de Celdrán, al contrario, le sirve como desafío para probar un sinnúmero de inquietudes que tienen su equivalencia en un diálogo sugerente con la realidad. El proceso de investigación en torno a *Baal* encontró resonancias entre la historia que se narra, el contexto y las biografías de cada intérprete. Es evidente que los actores consiguieron dialogar a través de esos personajes. Accedieron a la fábula a través de un proceso de esclarecimiento de su biografía personal. Cada uno encontró un espacio de autoconfesión que produjo el enriquecimiento de los roles interpretativos. «Aquel espectáculo era su biografía indirecta, también su tímido testimonio de escapados de la calle, de la prostitución blanda, de las drogas alternativas, dígame las pastillas, y del éxodo ciego por el mar o por el aire».<sup>3</sup>

Un grupo de recién graduados del ISA y la ENA tiene la posibilidad de unirse a Argos Teatro para emprender un nuevo proceso de investigación. Estos actores salen de la academia y lo hacen con una energía arrasadora que aprovecha el director para la puesta en escena. Jóvenes, todavía



adolescentes y siempre insatisfechos ante un medio donde el reto se transfiere en sobrevivencia, se conectan sin aún soltar las riendas con sus primeros personajes.

Con esta propuesta se redefine otros de los signos deoestéticos de Argos Teatro: el diálogo con la realidad. Los jóvenes desde sus personajes nos hacen meditar sobre la crisis de valores a que se ve sometida la sociedad moderna, individualizada, carente de ideales, donde una gran parte de los personajes opta por el camino de la marginalidad.

La fábula como elemento estructurador del discurso escénico, encuentra su concreción en los signos paralingüísticos que porta el trabajo actoral. La cadena de acciones se organiza desde la base de una gestualidad cotidiana con el objetivo de enriquecer el gesto para construir al personaje brechtiano, encontrar las relaciones subtextuales que provienen del método stanislavskiano junto con las experiencias más recientes de la maestra norteamericana Uta Hagen.

El espacio elegido para el estreno fue el sótano del Buendía. El diseño escénico se edificó desde la estética de la provisionalidad. Bandas de nylon de carácter multifuncional, un radiador descontinuado convertido en mesa y objetos plásticos usados en cualquiera de nuestras casas, daban una visión de alternatividad que se conectaba conceptualmente con los propósitos y significados del espectáculo. Los actores usaron una vestimenta fósil que aludía a los años setenta, ropa encontrada en cualquiera de las tiendas de Centro Habana, ya sean Flogar o Fin de Siglo, una *old fashion* que quedó atascada dentro de la moda socialista pero al ser insertada artísticamente en el discurso espectacular encontró una apropiada relación entre los signos visuales que provocan sentidos y los presupuestos estéticos del director, creando una metáfora integradora.

Yo no logré coincidir con el momento histórico del Berliner Ensemble y tampoco me vi sentada ante la *Madre Coraje* de Teatro Estudio. Sólo conocí a Brecht a través de lecturas o por especulaciones que hiciera mi maestro Francisco López Sacha en algunas de sus incitantes conferencias. *Baal* fue para mí la contemplación real del teatro brechtiano, que pasado además por la sensibilidad de un contemporáneo director cubano, logró alejarme de la ortodoxia y el didactismo y a la vez exaltar mi indomable perseverancia.

### **Las almas buenas no siempre van al cielo**

Las almas buenas no siempre van al cielo, se quedan levitando al lado de la ambigüedad y la confusión. Así parece decirnos el poeta desde una tolerancia nada compatible para cualquier sociedad.

¿Cómo podemos, me pregunto, centrarnos en el bien si reina la anarquía, el desamor y las marcas que dejan las cínicas posturas? ¿Cómo demostrar nuestra bondad si en el fondo todos nos ven caer por un abismo solitario y por capricho del destino, marginal? La respuesta se avizora en

el mismo comportamiento de los personajes, en su coexistencia dual.

*El alma buena de Se Chuán* devino un arduo proceso de recontextualización y a la vez extrañamiento en esta propuesta nada temporal para Argos Teatro.

La estructura dramática perteneciente al llamado teatro dialéctico de Brecht fue respetada. La fábula y la parábola sirvieron como elementos distanciadores para la puesta en escena, sin dejar de respetar los enunciados textuales convocados por el autor en su texto original, consigue comprometer a los actores en personajes a través de su gestualidad, miradas o actitudes se reconocen en diferentes tipos sociales. Es lo que le da el aliento de nueva escritura a la puesta. El espectador tiene, de esta manera, la posibilidad de descubrirlos: «un aguador con su lenguaje de la calle y sus ritmos amalgamados de movimientos y tonos populares y urbanos, la Señora Mitzu con su elegancia de oropel dolarizada, Sun como un joven inescrupuloso de hoy, dinámico y psicópata que miente y seduce con su gracia marginal, Shu Fu, el barbero decadente y amanerado en su vulgaridad de nuevo rico, la señora Shin, en una danza de la vecina unida a un coro de marginales, putas e invasores de todo tipo...»<sup>4</sup> Todos ellos irrumpen desde la apropiación que los mismos actores hacen de modelos arquetípicos acreditados por una desapacible realidad: La Habana de 1999.

Argos tiene el reto de estrenar *El alma buena*... dentro de una nueva condición espacial: la sala del Noveno piso del Teatro Nacional. Sin contubernios entre una oscura escalera y un elevador de carga, el público pudo notar un cambio entre las concepciones que hasta el momento el director había sugerido en sus anteriores espectáculos. Aquellos aparecieron en espacios pequeños, cerrados, parecidos a un teatro de cámara por la complicidad que lanzaba al espectador. Ahora un enorme salón sin aforos y sin

condiciones escenotécnicas podría ser parte de las limitaciones, pero no, el escenario se aprovecha en la dinámica entrada y salida de los intérpretes, y sobre todo, genera la posibilidad de cualificar nuevos espacios en la medida que la obra lo condiciona. El encuentro entre los enamorados, la casucha de la señora Shin, el cuarto de Shen-Té, se regodean dentro de un mismo ambiente justificado por la acción.

### **Si no cruzas el río no podrás decirme desde allá: ¡Salta!**

Bajo los aún recientes aplausos y con el impulso que lo caracteriza, Celdrán emprende otro proceso de investigación en el que intenta traspasar las barreras que imponen los enunciados textuales para crear una ficción donde el ejercicio de relectura e interpretación es determinante.

Esta vez *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, dramaturgo representativo del Siglo de Oro español, lo convoca a nuevas preguntas: ¿Podrán los hombres obrar desde su auténtica voluntad o serán simplemente objetos del destino? ¿Estarán suficientemente preparados para emprender tan antiguo ejercicio? Las cerraduras para descubrir en cada época una respuesta, se abren no sólo por arte y gracia de un conjuro.

Si en *Baal* y en *El alma buena*... nos acercamos a las tesis originales de sus autores porque la puesta en escena crea una mixtura entre los signos verbales y no verbales, interpretación, diseño, música, etc. y la explícita relación con la realidad, ahora en *La vida es sueño* el intercambio no fluye con la misma congruencia, por lo que se ausenta el pacto con la metáfora. Las relaciones entre la fábula y la lectura personal de los actores no encuentran los mecanismos de referencialidad. El personaje protagónico del drama calderoniano se concreta en un rapero que desde su ciudad imaginada y suburbial se impone al reto de ir contra la anarquía surgida del poder.



El actor Alexis Díaz de Villegas logra sobrepasar el intrincado verso barroco y ajusta señales que el espectador desentraña desde su imaginario.

Aunque esta propuesta se aísla del *corpus* escénico anterior, su intenso proceso de ocho meses de trabajo acrecentó la voluntad de los actores, los instruyó en una manera de hacer y de decir que más tarde los conduciría a otros proyectos de notable elaboración artística como *La señorita Julia* de August Strindberg y *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* de Michel Azama, instancias escénicas que sedimentan definitivos aprendizajes sobre el teatro. «El texto dramático o espectacular, sólo se comprende en su intertextualidad, especialmente con relación a las formaciones discursivas e ideológicas de una época o de un *corpus* de textos. Se intenta imaginar la relación del texto dramático y espectacular con el Contexto Social, es decir, con los otros textos y discursos pronunciados sobre lo real por una sociedad.»<sup>5</sup>

La intención de Celdrán es elegir una historia sin caer en formalidades estilísticas, temporales o tendenciosas. La selección nace desde su evolución personal y colectiva. La concretización de los enunciados textuales no se hace evidente porque si hurgamos en el espíritu de sus propuestas encontraremos una vocación transgresora. Lo anterior se patentiza en una de sus puestas sedimentadas por las líneas ideológicas que venían configurando su poética: *La señorita Julia*.

Como afirma el propio Celdrán en entrevistas y artículos, para algunos

críticos *La señorita Julia* resultó ser un montaje de transición. Pese a la abundancia de estos asertos, me lanzo con la intención de alejarme de esas apreciaciones. Soy de la opinión de que esta puesta recapitula un período que más tarde con las venideras *Zucco*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *Stockman* y *Chamaco*, Celdrán demostrará que sus búsquedas artísticas compendian este montaje y se convertirán en presupuestos revisitados.

Es paradójico cómo *La señorita Julia*, a pesar de ser una instancia de síntesis, innovación y hallazgo, no tuvo el éxito de público y de crítica con los que han contado sus posteriores proyecciones. ¿En qué medida los códigos escénicos sobrepasaron las expectativas de una recepción que necesitó una siguiente propuesta? ¿Cuáles son los secretos de *La señorita Julia* que cierran un período de cinco años de trabajo e impulsan los cinco años venideros?

Sin prejuicios, Celdrán se enfrenta a un autor naturalista que más que pautarle un resultado escénico e ideológico lo estimula a rehacer un nuevo tejido espectacular. El acercamiento de la historia al contexto no constituye un acto irreflexivo. Las operaciones de traspaso se hacen invisibles y los intérpretes dialogan con la realidad buscando otros significados que sobrepasan las expectativas del texto original.

Esta investigación se hace profunda desde la aparición misma del personaje-carácter, visto en toda su complejidad psicológica y conceptual a partir de su relación con el contexto. Surgen otras expectativas y al director no le urge enfatizar en los problemas relacionados con las clases sociales, la herencia, la lucha de sexos o las realizaciones amorosas defendidas a partir de la obra original. Una nueva situación de enunciación enriquece su propuesta para reflexionar esta vez sobre los micropoderes que colonizan la psiquis del ser humano.

La ausencia de una estrategia que produzca la unidad entre los personajes Julia y Juan, los hace

vulnerables frente al acoso que provocan los artificios del poder, reflejados en el Conde, personaje referido que desde su aparente ausencia logra crear en los demás una paranoia y un sometimiento cargado de crueldad. Juan es poseído por un instinto de odio pero a la vez el miedo que siente lo atasca en sus impulsos de realizar proyectos personales, nada altruistas, porque sus aspiraciones sólo se orientan desde el oportunismo. En el caso de Julia, salir de la parálisis que genera la relación con el Conde y buscarle un sentido a su vida sólo solventado con el amor verdadero o la libertad individual.

El director ha sabido descubrir la teatralidad aprisionada tras el texto, depositario de un conjunto de subtextos y de una potencialidad de significados que los tres actores han sabido percibir. Sus enigmáticas relaciones le imprimen un sentido autónomo a la nueva escritura espectacular mediante detalles donde la cualidad del gesto físico reproduce un verismo que nos acerca a lo sencillo, a lo cotidiano. Son actores que encuentran la naturalidad y el impulso que hay detrás de cada acción.

No es casual que en esta obra hayan coincidido intérpretes devenidos paradigmas para el recorrido de Argos Teatro. Ellos al transitar por diferentes técnicas y modelos de actuación han logrado junto a Celdrán un virtuosismo exento de vacuidad. Detrás de Alexis Díaz de Villegas, Zulema Clares y Verónica Díaz existe una intensa biografía personal y teatral que les permite entender con aspereza las angustias, incertidumbres y confusiones necesarias para batallar con estos personajes y a la vez no cubanizarlos desde la impronta del estereotipo, sino partiendo de las esencias. Es sintomático que sean ellos los que desafíen a estos personajes. Así los vemos, derrochando el histrionismo necesario para poder decir: ¡Hemos cruzado el río, ahora que salten los demás!

El espacio escénico que se ha venido explorando desde *El alma buena...* encuentra aquí una síntesis conceptual y formal. Sólo una mesa

de madera, elementos de rústica cocina, flores, un cuchillo, las botas de Juan, el humo del cigarro compartido y los espectadores separados en dos bandos, son suficientes para enunciar el enrarecimiento que sentimos.

Argos Teatro se ha colocado sobre sus espaldas una década de cuidadosos resultados. No debemos olvidar a quienes han tenido que converger desde diversas especialidades para enriquecer la artísticidad de estos inaprensibles años. Actores de inagotables facultades como José Luis Hidalgo, Yailene Sierra, Pancho García y otros más jóvenes, también indistintamente educados por nuestra academia como Ysmersy Salomón, Caleb Casas y Fidel Betancourt, han aportado, junto al escenógrafo Alain Ortiz, al diseñador de luces Manolo Garriga y al diseñador de vestuario Vladimir Cuenca, a los dividendos artísticos del grupo. Este trabajo deja abierta una brecha para seguir estudiando sus venideros y ascendentes propósitos.

Llegamos a un período de afianzamiento. Diez años de vigiliadas han sido los deudores de una poética que dialoga con el presente desde el texto y visualiza un espacio vacío donde los elementos semantizados se articulan dentro del espesor de signos que define la obra artística de Carlos Celdrán.

Un arca repleta de infinitas Almas roza levemente los peñascos, entra sutilmente hasta el estómago de un gigantesco pez. La superstición y la sombra no impedirán que escape por el chorro de agua. Ya de regreso al Cuerpo, el arca se asienta sobre sí misma para jugar una y otra vez.

#### NOTAS

- 1 Eberto García Abreu: *Diálogos con Celdrán*. Entrevista inédita.
- 2 Carlos Celdrán: Notas al programa de *La Tríada*. 1996.
- 3 Carlos Celdrán: «Dos temporadas con Brecht», en *tablas*, n. 1, 2004. p. 22.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Patrice Pavis: *El teatro y su recepción*. UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1994. p. 81.

# un teatro de ideas en una escena transparente

Omar Valiño

El estreno de *Stockman, un enemigo del pueblo* confirma a Argos Teatro, acaso de manera unánime, en la vanguardia del teatro cubano, esa estrecha franja, como la he refrendado alguna vez citando a un colega, de calidad sostenida y apuestas renovadoras.

Si se quiere ver así, lo afirma en condiciones contradictorias, pues, por un lado, la trayectoria de diez años del colectivo puede mostrar la conquista de una identidad y de un reconocimiento público, pero, por otro, precisamente, la exigencia de sus espectadores, incluyendo a la crítica y al propio mundo teatral, ha venido creciendo en la misma medida cualitativa que lo ha hecho la agrupación. Y las expectativas eran ahora máximas, después del resonante éxito de *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, del francés Michel Azama.<sup>1</sup>

Como es habitual para el grupo, la temporada de estreno tuvo lugar en el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba, a un costado de la Plaza de la Revolución. Ese lugar, apenas utilizado ya para funciones, es el «reino» de Argos Teatro y de Carlos Celdrán, líder del colectivo.

La enorme extensión de ese sitio, coloca de antemano al espectador en una perspectiva consciente frente a la ilusión artística que presenciará. En condiciones bastante precarias, el público se acomoda en sus asientos, o en sus puestos en el suelo, ante la cámara rectangular —que ha sido de nylon transparente o de tejidos claros u oscuros, a lo largo de distintos montajes, mas siempre similar en su disposición y tamaño—, y observa el espacio escénico como una suerte

de nave allí posada, dentro de la cual ocurrirá la acción. Delante suyo tiene también la trasescena con sus apuros de última hora, y a sus espaldas, a parte del equipo técnico ajustando el arranque de cada noche.

Como siempre, la cuarta pared abierta, pero al fondo esta vez, sobre una gran pantalla blanca, una imagen de La Habana en el crepúsculo. Esta ciudad de todos los cubanos mirada desde uno de esos apartamentos de El Vedado de la década de los cincuenta. De esos que coronan alguna edificación no muy alta de esa zona, pero cuya altura se eleva al situarse sobre las leves colinas que nacen arriba de la calle Línea. En lontananza, el horizonte brillando sobre el mar, más acá el muro del Malecón, cerca grandes edificios, al alcance de los detalles techos y ventanas del notable barrio capitalino. Ventanas tras las cuales pueden, igualmente, suceder las peripecias de la historia.

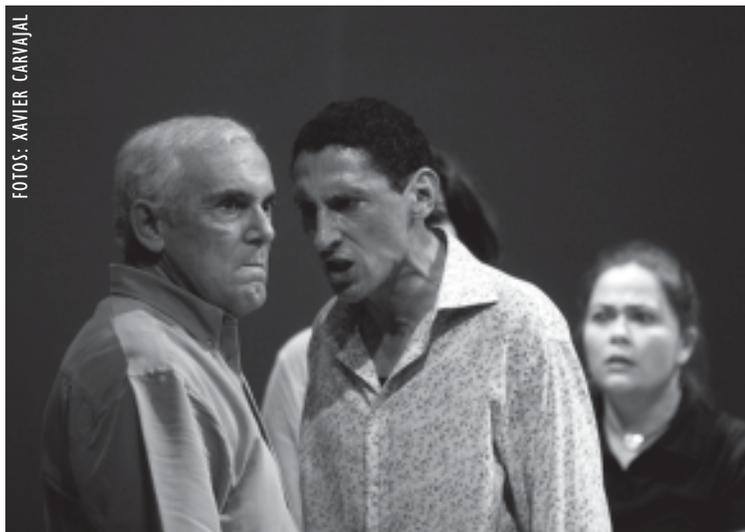
Cuando el escenario se enciende, de la mano del límpido diseño de iluminación de Manolo Garriga, la propuesta escenográfica de Alain Ortiz, consigue de inmediato —apuntalada por el ambiente y la sensación de espacio codificada en la música propuesta por Celdrán como responsable de la banda sonora—, un toque de modernidad, o aun mejor, de actualidad que, como un relámpago, crea una empatía *en presente* con el receptor. Tal noción témporo espacial y de comunicación, si se me permite el paréntesis, es la que espera para sí buena parte de la nueva dramaturgia escrita en Cuba en años recientes.

Carlos Celdrán se la aplica al viejo Henrik Ibsen a propósito del

centenario de la muerte física del gran autor noruego, sólo física porque ya veremos que sus potentes ideas, de radical contenido humanista, hablan, *sirven* e incomodan aún hoy.<sup>2</sup>

El espectador de *Stockman, un enemigo del pueblo*, de Argos Teatro, apreciará una suerte de prólogo del espectáculo premeditadamente ralentizado. Estamos frente a esa sala de la casa de Tomás Stockman que, cayendo la tarde, recibe en ambiente festivo a los periodistas de *La Voz del Pueblo*. El habitual relajamiento de tal situación —alcoholes, comidas, conversaciones vacuas—, es hiperbolizado por esa *dilatación* que quiere subrayar el distendido curso de la existencia en el Balneario y el nivel de vida en el hogar del matrimonio Stockman. Libaciones propiciatorias de momentáneas «amistades» gracias al disfrute de la buena vida. Sin embargo, el punzante sonido jazzístico de la trompeta nos advierte sobre la fragilidad del acontecimiento, al igual que la corta visita de Pedro, alcalde y hermano de Tomás, a quien aquel reprocha ese régimen de comportamiento.

La entrada de la hija de la pareja principal, Petra (interpretada por una visceral Yailín Coppola), cortará la fiesta. Ella porta una carta que con ansiedad ha esperado su padre todo el día. La misiva confirma una sospecha de Tomás: las aguas de las que, literalmente, vive la ciudad por su condición turística, están contaminadas. Entre los invitados, se expande la euforia transmitida por Tomás dado el giro que, asegura él, logrará en la comunidad su proyectada denuncia de la situación en el periódico de sus ocasionales huéspedes. Todos confían en el ejercicio de opinión.



Concluida la escena, la pantalla mostrará el viaje del protagonista por sus sueños, recorrido que se posa en imágenes del actor que lo encarna: Alexis Díaz de Villegas. Una manera de acercarnos a ambos, actor y personaje, con el mismo objetivo: relacionarnos desde la empatía con sus «respectivos» antecedentes en una concreción individualizada. Y, en el plano dramático, anteceder con un momento suave la escena, por varios motivos, fundamental de la obra.

En ella, los dos hermanos se encierran en el cuarto donde Tomás

acaba de soñar su vida pasada o quién sabe si futura. El espacio privado, íntimo que escogen para abordar sus diferencias —explicable únicamente por su parentesco familiar—, refuerza la viva contrariedad que producirá en el público los resultados de la discusión.

Como en la fundacional *Antígona*, Ibsen procura un enfrentamiento netamente ideológico pero afinado en la estructura familiar, motivo que «quema» de una manera personal al receptor. El sabio escritor noruego, estudiado como un modelo de construcción dramática a lo largo de todo el siglo XX, coloca cada acción

con esa oportunidad «casual» apreciable siempre en la dramaturgia clásica. Crea ese marco verosímil donde impera la sensación de que así pudo haber ocurrido el hilo de los acontecimientos, en su lugar y orden justo. Los periodistas que luego traicionarán a Tomás están al principio en la casa de este y no en otra parte.

Tomás y Pedro, los hermanos Stockman, discuten ideas. Como en el juego de ajedrez que hemos visto practicar a Tomás con su hijo Elij, el desarrollo de la batalla se produce de manera paulatina. Primero los frontales peones, luego los esquivos caballos, después los tangenciales alfiles, finalmente las poderosas torres y damas tratando de derribar al rey contrario. Los prolegómenos de aparente entendimiento caen sobre la cuadrícula analógica del escenario de la guerra. Las posiciones se endurecen, van haciéndose menos permeables, aunque en sus entresijos pueden descubrirse razones complementarias de ambas partes, lo cual le otorga mayor rango dramático y de efectividad comunicativa para el espectador. Se dirime el poder de la verdad versus la fuerza del poder.

Tomás es radical: no hay otra opción que la de cerrar el Balneario ante su perniciosa contaminación. Pedro contrapone paliativos: marchar poco a poco, no asustar a pobladores y clientes, minimizar la dimensión de la tragedia. Como representante de un poder cualquiera, instancia siempre dispensada de creer lo peor, piensa tal vez realmente que la situación no es tan grave, o es cínico sin sentimientos vergonzantes. Así, la discusión degenerará en irreconciliable antagonismo, a punto del encono de las ideas de volcarse en violencia física, el ajedrez a un centímetro del boxeo.

Alexis Díaz de Villegas y Francisco «Pancho» García, los actores que dan vida a Tomás y Pedro, muestran con plenitud ese toma y daca ideológico que tiene lugar entre los protagonistas, pero aún más

relevante es cómo encarnan las actitudes de los mismos. La encarnación, sustantivo tan caro al arte del actor, la realizan en el sentido contemporáneo que le imprime el director Carlos Celdrán, piedra angular dentro de su concepción del teatro. Es vivencial y extrañada al mismo tiempo. Crea un marco autónomo de realidad y, a su vez, no olvida su cualidad de representación.

Alexis y Pancho, perteneciendo a generaciones y a escuelas distintas, lo logran como nadie. Cual magnífica mezcla química de sílices y pigmentos, alcanzan con el soplo de la creación la transparencia del cristal. Nos ofrecen la radiografía en ebullición, si es posible el contrasentido, de placeres, conflictos y negaciones. García despliega con maestría gestos, réplicas y acentos, sin salirse un ápice de una concentración que le facilita un dominio absoluto del escenario. Vive pero caracteriza más. Díaz de Villegas es técnicamente brillante, mas su formidable energía subsume ese don para privilegiar con naturalidad su yo íntimo, desgarrado, profundo que, sujeto dador, entrega una fuerza única, idéntica y diferente cada vez.

Pintan así con completa eficacia y cercanía las contrapuestas actitudes de sus respectivos personajes, para mí eje de la operación actualizadora levantada por Celdrán sobre la obra, tanto en lo que de esta corresponde a Ibsen, como en lo que pertenece a Arthur Miller en el *aggiornamento* que de *Un enemigo del pueblo* realizara el autor de *La muerte de un viajante* en Estados Unidos por los años cincuenta de la pasada centuria.

Planteados los polos de *Stockman, un enemigo del pueblo* queda en lo adelante dirimirlos. En el suelo, entre los dos hermanos, yacen las máscaras caídas, asistimos a un juego de inversiones. Máscaras e inversiones: condición, materia, proceder del teatro.

El tecleo de una máquina de escribir suena con cierto anacronismo para la puesta, no para el original, al introducirnos en la redacción de *La Voz del Pueblo*. La pantalla del fondo, como

la de un ordenador que descansa o como la de una televisora que anuncia el próximo noticiero, deja ver el letrero LA VOZ DEL PUEBLO. El mismo gira y se expande, dando volteretas, por toda la superficie, idénticas a las torsiones que nos mostraran aquellos periodistas entusiastas invitados de la familia Stockman en la primera escena. Ahora están en su medio y se ufanan de la denuncia del Doctor Tomás que insertarán en sus páginas, pero en lo que este va por un enfermo, llega subrepticamente el alcalde y, con sucesivas estratagemas del poder en el portafolios, liquida sus pretensiones.

A ello contribuye el redomado oportunismo de Billing, la moderación de Aslaksen, el impresor, y el ratuno comportamiento de Hovstad –rechazado por Petra, a quien aspira como moneda de cambio–, interpretados con dominio de estilo y corrección por Fidel Betancour, Waldo Franco y José Luis Hidalgo, respectivamente. Cegados por el brillo del oro cuyo camino ven abrirse ante ellos, bailan al son de las notas del Poder. Stockman comprenderá todo al descubrir ese portafolios abandonado en la escapada imprevista del alcalde. Clausuradas las intermediaciones del periodismo o la sociedad civil, el individuo estará solo frente al Poder sin compasión.

Catalina, la esposa de Tomás, ha actuado antes en casa como balance entre los dos hermanos, primando en ella el espíritu de conservación y protección familiares. Ha comprendido la amenaza que la verdad esgrimida sin ambages representa para la destrucción del status social y del nivel de vida conseguido en su hogar. Pero ahora reacciona con asco ante el comportamiento de los periodistas y no duda en colocarse al lado de Tomás. En ese papel, la actriz Beatriz Viña, dueña como siempre de una fuerte presencia, no alcanza a bordar, a particularizar todos los matices psicológicos de su personaje.

Cercado, imposibilitado por las maniobras del alcalde de acudir a los espacios oficiales, Tomás Stockman convoca una asamblea por su cuenta

en la casa del Capitán Hoster (un bello rol crecido en la entrega de Danilo Aguilar), el único que se atreverá a desafiar la unanimidad de la mayoría contra el rebelde. Menos Tomás, que ocupará el escenario sentado en una solitaria silla, el resto de los personajes vendrá junto a nosotros, los espectadores, convirtiéndonos en los participantes de ese foro. Reunión manipulada a su antojo y conveniencia por el Poder, logrando la histeria unificadora de la masa. Frente a ella, el Doctor expondrá, casi gritará, sus ideas, amplificadas por la imagen filmada y transmitida en tiempo real a la pantalla, subrayándonos la pequeñez del individuo al lado del distorsionante sentido manipulador de los medios, una brillante actualización que, como un arco histórico, recorre los ciento veinticinco años de distancia entre la concepción por Ibsen de la obra y este montaje o, si se prefiere, la diferencia entre un modesto periódico de provincias en el siglo XIX y una televisora en la apertura del XXI.

Al plantear que pueblo u hombre no son entidades *per se*, sino condiciones a conquistar. Al cuestionarse el sitio de la masa en la sociedad y su condición de rebaño, rematando su discurso con la afirmación de que la mayoría tarda cincuenta años en tener razón, Stockman es declarado enemigo del pueblo. Inxiliado social, se niega sin embargo a retirarse por el traspasamiento y ni la muchachada fanática le negará el paso a su dignidad y a su familia.

Arrojados del paraíso, vuelven a casa, pero ahora el hogar abierto y dadivoso del comienzo es simple refugio contra las piedras que rompen los cristales, contra la saña de la cadena de expulsiones que los elimina del espacio social, contra las cínicas proposiciones de Pedro a Tomás. Piensan en el exilio, mas la imposibilidad del viaje por la exclusión del Capitán Hoster de su barco, los afirma en la convicción de persistir y construir nuevos paradigmas desde allí.

La escena refuerza así la valiosa dimensión personal –individuos/hijos/familia– de esa decisión que, contradictoriamente, también introduce un cierto matiz melodramático de empatía con el receptor, recurso inclusivo, a su vez, de un claro significado político. Porque el teatro de Carlos Celdrán es expresamente un teatro de ideas que carga también con un sesgo político en dos sentidos: atañe a la polis y al ejercicio secular y presente de la política. Al contrario de antaño, el término teatro político no indica limitaciones ni agotamientos, aunque teatro de ideas denomina mejor el ámbito, las formas y las búsquedas que proclama.

Con *Stockman, un enemigo del pueblo*, Argos Teatro logra su abrasadora recontextualización a escala planetaria, pero sobre todo en relación con el pasado reciente cubano y, desde luego, con su presente. Tal vez por eso, siguiendo el juego de inversiones, sitúa encima del espacio escénico esa imagen universal de todas partes y ninguna que contiene la historicidad actualizada del contenido de la pieza, firmada por Ibsen-Miller, y «fuera» del escenario las fotos de una Habana sin gente porque sus habitantes están justamente allí en el teatro, fuera y dentro, ubicados frente al desarrollo de la acción.

El espectáculo reclama una actitud para con el mural de actitudes que pinta. En la radical penetración que de estas realiza, ensamblándolas con el horizonte cubano y mundial, encuentro la virtud más duradera de la puesta en escena. En ese «servicio» del discurso espectacular al huir de las imágenes, si se me permite tamaña negación, sólo posible en aras de un entendimiento doctrinal de los propósitos del montaje. En ese alejamiento de posiciones, congelamientos o composiciones para agrandar la retina del espectador, sino en ese hallazgo de una *focalización* de la historia y el tema que quiere radiografiar. De ahí la coherencia con la síntesis objetual y espacial arquitectónicas de la



escenografía conseguida por Alain Ortiz, en las antípodas de cualquier noción de decorado, y con la sencilla y translúcida iluminación de Manolo Garriga. No ocultan, dejan ver. Ambas trabajan para que el receptor observe los filamentos de energía y sentimientos de los actores, como ya he referido.

No descubro nada sobre las tesis de Celdrán en torno a su teatro. Creador de potentes intuiciones, pero de gran autoconciencia, tanto sabe Carlos Celdrán sobre su propio teatro, cuyas bases se fueron asentando durante su formación en el Instituto Superior de Arte y en Teatro Buendía, que ha titulado su libro de trabajo, su cuaderno de bitácora<sup>3</sup> que lógicamente lo es sobre esta primera década de andares de Argos Teatro, *la escena transparente*.

Escena, espacio sobre el cual la familia Stockman torna a ver una Habana que ahora, en el minuto final del espectáculo, recibe el Sol de la mañana. Con una soledad que da más fuerza a su verdad, sean cubanos que

padecen alguna injusticia Isla adentro, sea Cuba toda en su justicia frente al mundo. Eso vuelve a ser *Stockman, un enemigo del pueblo*, en las manos de Carlos Celdrán y Argos Teatro, un teatro de ideas en una escena transparente.

#### NOTAS

- 1 Gran Premio –ex aequo con *La caja de los juguetes*, de Rubén Darío Salazar y Teatro de las Estaciones– del Festival Nacional de Teatro de Camagüey 2004, y Premio Especial Villanueva de la Crítica Teatral ese año, entre otros galardones colectivos e individuales. Participó en 2006 en el Festival Internacional de Teatro de Caracas.
- 2 No anuncio trampas: me concentraré en el entramado del espectáculo, no sucumbo al extenso ensayo de discusión de ideas que provoca y exige *Stockman, un enemigo del pueblo*, de Argos Teatro; una incursión, sin embargo, cuya envergadura necesita sosiego y tiempo.
- 3 *La escena transparente*, de Carlos Celdrán, aparecerá próximamente en la Colección «Cuadernos tablas», de Ediciones Alarcos.

**Marta María Borrás**



## *Chamaco*, la otredad como poética

**ARGOS TEATRO Y SU DIRECTOR** Carlos Celdrán nos sorprendían de manera favorable cuando tiempo atrás anunciaban que finalmente un texto de un autor nacional formaría parte de su repertorio. Se trataba de la obra *Chamaco* del joven dramaturgo Abel González Melo. Sin embargo, como él mismo dijera en las notas al programa y un poco en respuesta a la polémica acerca de la preferencia del grupo por el trabajo con piezas foráneas, sus montajes son *guiones cubanos, esencialmente procesados por la experiencia de vivir aquí y trabajar con los intereses más profundos del espectador cubano de hoy*. Entonces esta obra es una consecuencia natural de la búsqueda de textos que mediante su concretización y contextualización evidencien la voluntad problematizadora y crítica de abordar la realidad nacional.

Para Argos Teatro asumir el discurso de los marginados es ya un destino. Bastaría con pasar una rápida mirada a sus producciones para encontrarnos con personajes como Segismundo (*La vida es sueño*), Julia (*La señorita Julia*), Se-Chuán (*El alma buena de Se-Chuán*), Zucco (*Roberto Zucco*), Pasolini (*Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*), Tomás Stockman (*Stockman, un enemigo del pueblo*); por sólo tomar como referente a las que me he enfrentado. Hay aquí una vocación de mostrar el mundo desde la mirada del otro, una seducción por el héroe-bandido, tal vez porque su enfrentamiento es más abierto, agresivo; mediante estos personajes el análisis de la sociedad y de nosotros mismos se realiza con mayor profundidad.

Abel González Melo se adentra en estas circunstancias, específicamente en la vida nocturna de nuestra ciudad donde se desarrollan nuevas relaciones: compra/venta sexual, extorsión paraestatal, violencia, etc. Así las circunstancias de enunciación de la obra refieren un aspecto de la vida habanera que poco se ha abordado, entre otras cosas porque todavía su paulatina aparición y desarrollo no ha sido aceptado por la oficialidad.

*Chamaco* en su estructura externa se presenta como una investigación policial sui géneris. Digo sui géneris porque lo realmente importante en esta especie de investigación no es quién es el asesino, lo que se nos revela en el segundo cuadro, sino las circunstancias y sus protagonistas.

Los personajes, como ante un interrogatorio —unas veces tenemos la impresión que efectuado por la oficialidad, por ejemplo, en el caso de la guerdaparques al notificar el asesinato; otras parece ser una confesión íntima, como cuando

Alejandro Depás expone la muerte de Darín o el monólogo de Silvia Depás—, narran lo que ha ocurrido, trozos de las historias personales, en tanto ocultas para los demás personajes. De manera que la fábula se presenta como un poliedro, donde vemos las distintas situaciones ya sea en el supuesto presente o mediante el recuerdo de algún implicado en ella. Se propone un juego donde los personajes mueven las historias o sus percepciones de ellas como fichas. Es decir, la fábula se conforma con la información que nos quieren dar los personajes, que pasa por su subjetividad.

Esto desemboca en un juego de verdades. Primero la realidad pasa por la subjetividad de un narrador (la guardaparques refiere el encuentro entre los jóvenes y el asesinato, el tío cuenta el encuentro entre su sobrino y Silvia, el padre refiere las conversaciones entre sus hijos y la muerte de Kárel) o por la subjetividad del narrador equisiente, tal vez el autor, que presentan las didascalias a



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

diez años de Argos Teatro

nivel textual. Segundo, los personajes nunca refieren toda la verdad, todos ocultan un secreto, que a la postre es develado: Kárel Darín trata de esconder su vida nocturna, a los personajes que no participan de ella (Miguel, Silvia, su tío) –igualmente le sucede a los demás personajes–, que es a la vez su fuente de manutención. Lo mismo Alejandro Depás, quien, sabemos por su hijo, ha mantenido durante mucho tiempo una vida oculta, y por las noches busca relaciones homosexuales. Felipe Alejo reprime su pasión homoerótica por su sobrino. Miguel Depás desenmascara a lo largo del texto su problemática relación con el padre. Silvia Depás mantiene en secreto su noviazgo con Kárel. Saúl Alter trata de esconder su relación con La Paco –ello principalmente en el plano escénico, al no querer tener un contacto físico que los delate en público–, y simula ante el tío no conocer a Kárel, con ello expone un dudoso comportamiento policial, que se remarca al no vestir con uniforme. La Paco oculta su sexo, se oculta físicamente (su maquillaje externo se contrapone con la máscara moral de los otros personajes). Por último la guardaparques es quien único conoce desde el inicio la verdadera identidad del asesino, que si bien la devela en el segundo cuadro, la distorsión de tiempo y espacio en que se desarrolla la historia hace que mantenga oculta la información.

La obra propone un desenmascaramiento de las verdades de cada personaje, que mantiene una relación dialéctica con el desenmascaramiento del universo social del que forman parte. El texto concede una gran importancia a lo *no dicho*, lo invisible guarda las claves de la ruptura ente/sociedad, de la relación defectuosa del hombre consigo mismo, fuente de su frustración y final destrucción.

Chamaco no es sólo un marginado, es un marginal. Kárel Darín encarna un nuevo sector social: con sus intereses, comportamientos, zonas geográficas en las que se desenvuelve, necesidades económi-



cas. El viraje radical que dio la economía cubana en la década de los noventa trajo aparejado nuevos comportamientos y proyecciones sociales. De manera que podríamos hablar de la aparición paulatina de una nueva sociedad; a lo que responden por entero las nuevas generaciones, desarrolladas en estas instancias. Sin que ello signifique un cambio dentro de nuestra idiosincrasia.

La ideologización de la obra nos coloca ante los procesos sociales referidos y a los que nos enfrentamos en su paulatino desarrollo, por lo tanto, perfectamente reconocibles por la conciencia colectiva. Kárel Darín, como uno de los principales lugares de indeterminación del texto, se construye tomando como referente el desenvolvimiento gestual, la manera de hablar, de vestir de los sectores marginales habaneros, en tanto su proyección social más que económica o cultural. Otra concretización de un lugar de indeterminación que remite directamente a nuestra realidad es la de Roberta López. Esta mujer, mediante el vestuario (ropas raídas y sucias superpuestas unas con otras) y su comportamiento (buscar comida o cualquier otra cosa en los latones de basura y vender cosas de dudosa calidad) matizado con cierta locura, encarna a los llamados «buzos», fenómeno que se acrecienta cada vez más por toda la ciudad. De manera que se produce, por parte del espectador, una identificación del referente en la representación del mundo ficcional. Kárel Darín deja de ser un muchacho como es caracterizado en las didascalias, para



portar una identidad social determinada. Por supuesto, la indeterminación con que se caracteriza en el texto nos revela que forma parte de un todo, de un grupo donde el sólo sería otro muchacho.

Kárel forma parte de los estratos más bajos de la sociedad, y representa los cambios ocurridos. Él emigra del campo debido a las malas condiciones que sufría. En La Habana tiene que vivir en casa de un dudoso tío político al que debe pagarle un alquiler y que lo acosa sexualmente, y para conseguir dinero se prostituye por las noches. Hay una nueva mirada a temas costumbristas abordados por el teatro cubano. El campo no es visto como un lugar idílico donde el guajiro disfruta de su condición, o la capital como una perspectiva de superación. El guajiro viene a la capital para insertarse –por voluntad propia– en un mercado homoerótico, en el que participa la oficialidad. Este mercado está resguardado por un policía, que no se viste de uniforme, signo que desplaza a este agente del orden a una estructura paraestatal. En él también participan un abogado, signo de la ley cívica y jurídica de la nación, y padre, cabeza de familia, célula primigenia de la sociedad.

Carlos Celdrán casi siempre aborda a personajes que han roto con el mundo que los rodea o que demuestran su inconformidad con este, explícita o implícitamente. Esta vez los personajes se desenvuelven en un cosmos donde no cabe la utopía, la lucha por la sobrevivencia que le impone trabajo diario ha terminado por simplificar sus vidas, y buscan en las relaciones eróticas un aliciente a sus frustraciones o simplemente a tanta cotidianidad. Y

ellas son, paradójicamente, quienes marcan la destrucción de los personajes. El padre termina teniendo relaciones sexuales con el asesino de su hijo, el tío desea poseer a su sobrino, el hermano reconoce al novio de su hermana y se produce entre ambos un juego de seducción, dentro de la que está, por supuesto, la erótica, sobre la que se trabaja escénicamente esta situación mediante la incorporación de posturas lascivas, se crea una complicidad por medio de la insinuación.

La obra vuelve sobre el tema de la familia, tan caro a nuestra idiosincrasia. Pero como se ha referido matizado por una nueva mirada, crítica y dolorosa. La historia se desarrolla entre los días 23 y 26 de diciembre, escénicamente tiene como una de las circunstancias de enunciación la cena de Nochebuena, y como principal signo la mesa familiar, acto que ningún personaje llega a efectuar en conjunto, y que, por el contrario, ocasiona discrepancias entre ellos. La fecha festiva y familiar es el marco simbólico que enfrenta a los personajes con sus soledades y desencantos. La estructura familiar se encuentra podrida y no puede más que derrumbarse. El error de Alejandro Depás no está en su preferencia sexual, sino en el engaño, en la incomunicación con sus hijos que crea entre ambas generaciones un abismo insalvable. Miguel quiere abandonar la casa porque no puede convivir con su padre. La hermana en su monólogo refiere sus frustraciones, lleva años estudiando, luego ejerciendo la Cirugía, y no está preparada para enfrentar la realidad. Se siente sola en un contexto que la repele, porque ya no participa de él.

El padre expresa que la separación familiar sería una solución efectiva para mejorar las relaciones. Como en *Manteca* la tríada familiar exterioriza sus contradicciones un día de fiesta, esta vez un 24 no un 31 de diciembre, los tiempos cambian, y si Dulce clamaba por la unidad de la familia, ahora el desmembramiento, la lejanía parecen ser las claves de la salvación.

Kárel podría ser el hijo de María Antonia o el propio Andoba en las nuevas circunstancias. Él es representante de esa marginalidad que se propagandizó haber extirpado, y a lo que no poco contribuyó el teatro, pero que sigue viva, o más bien se ha transformado conforme a las circunstancias. Kárel no tiene un espacio para la rectificación. Y como en los personajes anteriores, su destino es fatal.

En el acto mismo de la muerte hay una necesidad de reconciliación consigo y de desprecio ante el mundo. Se presenta como un acto de expiación, donde la relación carnal es la ofrenda más límpida y personal dentro del caos creado por las relaciones de orden sexual que se establecen entre los personajes. De ahí la belleza poética de la imagen final, impactante dentro de la sordidez que hasta ese momento se ha trabajado. El padre en un estado catártico refiere en un monólogo la muerte del chamaco, casi ritual; mientras Kárel ocupa ante nuestros ojos una postura de relajación, dando la espalda a la sociedad que representamos como espectadores.

El destino tiene una importancia fundamental en la suerte de los personajes lo cual, por un lado, funciona como un símbolo, por otro, mantiene una causalidad más psicológica que de acción. Si bien la casualidad raya en lo telenovelesco, que bien podría tomarse como cita a ese género al que nuestra cultura es casi dependiente, ella tiene una lógica causal. Miguel se detiene porque reconoce al novio de su hermana. Silvia conoce a Kárel deambulando en un céntrico parque, su función diaria, por demás muy cerca de casa

de los Depás. Ambos buscan en el otro lo que no poseen, ella salir de la cotidianidad de su casa, del ambiente profesional que la asfixia y del que recibe poca satisfacción; él encontrar una relación que lo humanice, y trata de mantenerla —no sin inocencia— por medio del sexo. Alejandro Depás frecuente con asiduidad los lugares en los que se desenvuelve Darín, de hecho, el policía se extraña de que no hayan coincidido antes.

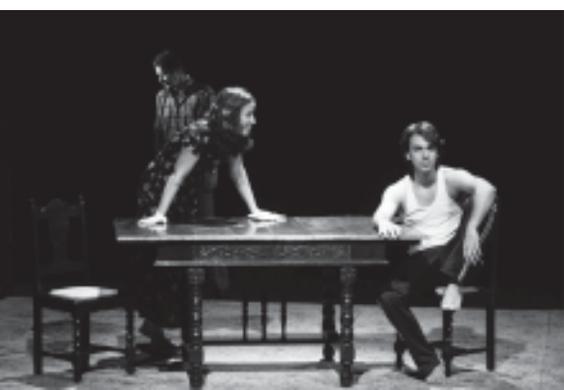
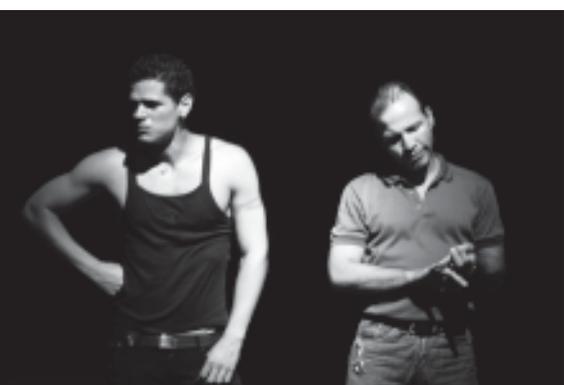
Las actuaciones son unas de las principales artífices de la atmósfera de opresión y sordidez que envuelven a la puesta. Fernando Hechavarría crea un personaje que al principio se presenta como un tirano para luego mostrar su verdadera identidad: un ser humano sensible, que nunca pudo enfrentar su verdadera identidad

sexual y con ello presentaba a sus hijos, y a la sociedad, una máscara de quien no era. Hechevarría ahonda en los matices de su personaje y los lleva desde la dureza de la relación con su hija hasta la provocación sexual más descarnada o la exaltación del dolor por el sufrimiento de la muerte de su hijo, que tiene su clímax en la última escena. Pancho García crea su personaje sobre artificialidad, las imposturas de la voz, sus gestos recrean la podredumbre que lo envuelve, aunque por momentos nos muestra un ser desesperado en su soledad y autodesprecio. Ulises Peña se asemeja a los personajes almodovarianos con su doble carga de tragicidad y comicidad, y que mucho tiene que ver con el amaneramiento gestual y el

vestuario. Este es un ser de la calle, de la noche pero con una sensibilidad mayor que la del resto de los personajes. La obra desenfoca los grandes trazos mediante los que se dibuja la realidad que nos atraviesa. Los elementos escenográficos que componen las distintas casas son los imprescindibles para decorar cualquier habitación de una familia con estas características: en el caso de los Depás una familia de profesionales, y en el de Felipe Alejo de condiciones precarias. La mesa recuerda esos muebles familiares heredados que pasan de una generación a otra, más por necesidad o precariedad que por sentimentalismos. La puesta trabaja el realismo a partir de la síntesis y los símbolos. Una mesa servida representa toda la casa de los Depás, esa misma mesa al ser tapada con un nailon sucio describe perfectamente la miseria de la casa del tío.

Por otra parte, la escenografía vuelve a trabajar sobre los espacios desnudos y la funcionalidad de los objetos. Ellos recrean los diferentes espacios en donde se desarrollan las acciones y, como es ya práctica en los montajes del grupo, son trasladados a la vista del espectador. El diseño escenográfico tiene un sentido mínimo que contribuye a mostrar al individuo como centro del debate.

*Chamaco* propone una mirada aguda hacia zonas de nuestra identidad. El tema de la familia, las condiciones en las que se desenvuelve la juventud cubana y las transformaciones que ha sufrido, la corrupción y los mecanismos de extorsión del poder responden a una nueva visión de nuestros problemas más inmediatos. Y con ella una voluntad de dialogar y recontextualizar temas, personajes, situaciones del teatro cubano teniendo en cuenta las nuevas circunstancias. Cada época engendra sus mitos, sus tragedias, sus lugares comunes; tal vez *Chamaco* sea un poco eso, la obra de nuestro tiempo, con sus miserias y sus aciertos, que, al fin y al cabo, no dejan de ser los nuestros.



# Oficio de la crítica

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

## ■ **Cuerpo, poder y subversión en *La puta respetuosa***

Ningún espacio del arte sabe del valor simbólico del cuerpo, de la eficacia y la elocuencia del gesto y el movimiento, como los del teatro<sup>1</sup> y el performance.<sup>2</sup> Una cualidad de tan compleja definición como la *presencia*, que emana de la condición de arte vivo e irrepetible de estas manifestaciones artísticas, se deriva de la energía que el ser humano, en situación de representación y/o presentación es capaz de generar para mantener activas la atención y la imprescindible fuerza de reacción que debe emanar de (los cuerpos en) la platea o en cualquier espacio en torno. Por eso el actor, con el variado repertorio de recursos que despliega –en tanto cuerpo orgánico, mutante, que *encarna* las acciones, suda, experimenta e irradia sensaciones, emociones e ideas– es definitivamente, el centro de la escena.

No obstante, algunas tendencias del teatro, a lo largo de la historia, han privilegiado el rol de la palabra y, en correspondencia con aquellas, algunas escuelas de actuación han sobrevalorado el uso de la parte del cuerpo ligada a la actividad racional en detrimento de una proyección integral y plena del actor, ese ser camaleónico, sugestionado y sugestivo fingidor –como lo calificaba Pessoa–, instrumento insustituible para componer imágenes sublimes y efímeras, sintetizar conceptos, construir metáforas palpitantes y dominar el intercambio *cuerpo a cuerpo* que sostiene la magia de la escena.

La convocatoria de intercambio sobre el cuerpo y sus discursos<sup>3</sup> me estimuló a compartir mi lectura sobre una experiencia teatral cubana en la que los discursos del cuerpo desencadenan una profusa red de sentido para sostener su eficacia



FOTOS: JORGE LUIS BANOS

como instancia de reflexión artística que dialoga con el ser humano y la realidad social.

Carlos Díaz y Teatro El Público son ampliamente conocidos en el panorama cultural por sus espléndidas aproximaciones a textos notables de la dramaturgia universal, que recrean con un modo peculiar de intervención alterativa que integra simulacro, sentido lúdico, artificio formal, desacralización, y empleo del pastiche en función de una comunicación directa con el público. Desde la trilogía de teatro norteamericano que inaugurara la saga en 1990, pasando por *El público*, de Lorca, *La niña querida*, de Piñera, *Calígula*, de Camus, o *La Celestina*, de Fernando de Rojas, el lenguaje corporal ha sido uno de los vehículos fundamentales de recreación de textos cuidadosamente respetados en la letra pero llevados hasta sus expresiones más descarnadas y subversivas en el lenguaje de la representación.

### **El cuerpo como mercancía en plena calle**

Unas piernas largas femeninas, hundadas en medias negras transparentes y pies calzados con

zapatos mate de tacón adoptan una postura insinuante que parece sacada de un número de postguerra de *Vogue* o *Harper's Bazaar* o de alguna publicidad de los cincuenta. Uno de los pies se apoya en la pared y la pronunciada flexión de la rodilla obliga al torso a buscar el equilibrio por medio de cierta inclinación que es como un anuncio de contoneo sugestivo. La parte superior de la pieza de ropa, también negra, que cubre el tronco ha sido desplazada desde arriba hasta casi la cintura. La foto, trunca justo a tiempo para no mostrar más allá, deja entrever un desnudo que toma carácter con las posturas corporales apuntadas, a las que se suma la mano apoyada en la cadera y adornada con una también sinuosa serpiente, y el abandono de la mujer sobre la pared, en displicente actitud de ofrecimiento, prefigura el acomodo de la espera de este cuerpo sin rostro. Una observación más cuidadosa a la suciedad de la pared y al suelo áspero y sin lustre, en el que no falta una colilla de cigarro a medio consumir, sugiere la paradójica ubicación en el espacio público.

No hay dudas: es una puta, dícese respetuosa, que se exhibe en plena calle Línea, en abierto desafío a los

transeúntes. El cuerpo intervenido como mercancía, por medio de la publicidad comercial y sexual, inexistentes en la sociedad cubana, son «ganchos» que con cierta perversidad maneja el Teatro El Público para atraer a sus espectadores.

Al trasponer la entrada y ocupar un sitio en torno al espacio arena, una vuelta de tuerca dará paso a otra trama visual del cuerpo, referenciada en una suerte de fusión del sadomasoquismo gay de Mapplethorpe y las fieras, domadores, machos y marineros de Rocío García.

El desfile de cuerpos semidesnudos masculinos, que también se ofrecen al alcance de la mano, guía el prólogo. Rostros maquillados, bíceps, muslos afeitados y glúteos pasan ante nuestras narices en una proximidad nunca vista, pues el director ha ido modulando su lenguaje espectacular de gran formato hacia un ámbito de cámara que multiplica la sensorialidad provocada por los cuerpos. Sus acostumbrados desnudos se reemplazan por el semi, pues sabe, como el fotógrafo erótico Ralph Gibson, que la sugerencia puede ser un modo de hacer más profunda la sensación de misterio. El *opening* culmina con la irrupción de Estrellita, reconocida vedette de show travesti y, más femenina y voluptuosa que Liza Minnelli, versión sexy de Spiderman,<sup>4</sup> estalla en el doblaje de «New York, New York», como preámbulo a la conocida pieza de Jean Paul Sartre, también curiosamente un icono de la cultura teatral cubana desde que en 1954 abriera la época de «las salitas», con la práctica de la función diaria y la

cifra excepcional de ciento dos funciones consecutivas.

### **Desconcierto por el exceso, fascinación por la desmesura**

La exuberancia de los exhibicionistas instaaura el cuestionamiento de una representación de la masculinidad sin fisuras, subraya y hace voluble el significado del cuerpo como soporte de un yo sexuado en relación con la cultura. El «prólogo», añadido por este montaje a la trama sartreana, dialoga al introducir discursos y prácticas marginales que desdibujan las fronteras de los géneros y las socavan, con el objetivo de subvertir cualquier jerarquía asociada a la hegemonía del centro. Por eso, para el director, no es una cuestión fundamental una depurada técnica interpretativa por parte del «coro» de supuestos *streakers* que luego serán policías, llevados hasta la condición de perros de presa, pues para él su función expresiva estará dada en los signos de una iconografía que juega irónicamente con lo equívoco y lo turbio.

Los roles mutan entre cuerpos represivos y cuerpos carnavalizados, del ejercicio del poder a la abyección. En uno de sus apartes distanciados –intertextos que introduce la puesta para subrayar su conexión espacio-temporal con el *aquí* y el *ahora*, en los susurros cómplices que dirige a los espectadores, Lizzie comenta sobre ellos: «Tráiganme un hombre, aquí no hay hombres, sólo tortilleros».

Y su risa estentórea es un eficaz arma lúdica y subversiva.

El simulacro es una operación permanente, que funde y confunde el desconcierto por el exceso y la fascinación por la desmesura. En el montaje de Carlos Díaz el cuerpo está llevado a sus últimas consecuencias en un juego en el que cada acto comporta un factor real de riesgo, en el que la energía corporal desplegada induce en su inmediatez al sobresalto, al desasosiego, desde la aparente quietud del receptor.

La elección del espacio arena, en el que los espectadores ocupamos los cuatro lados frente al cuadrado de la celda, propicia una perspectiva panóptica que compromete a cada uno con las acciones provocadoras de la escena y las múltiples reacciones que pueden generar en nosotros. La corporeidad del escenario, la jaula que deja ver del otro lado, hace que en cada acción siempre esté incluida la presencia y la reacción visible de alguno de los otros sectores del público. Perplejidad, compasión, sarcasmo, pena, hilaridad, inquietud se suceden entre las filas de espectadores.

El cuerpo de la puta transita de la explosión voluptuosa a la victimización, de la ternura y el respeto por la verdad a la claudicación vergonzante; de la cita irónica de la espléndida imagen aireada de Marilyn Monroe en el filme *La comezón del séptimo año*, a la procacidad de un acto físico íntimo en el que el propio cuerpo de la actriz tiene que violentarse públicamente, en acoplada sincronía con la misma acción ejecutado por el victimario que la escena revelará también como víctima instrumental de la maquinaria de poder. Vulnerable y acorralada por el «orden» social y la política, es objeto de la manipulación de sus impulsos más primarios: con Fred es una hembra en celo; con el senador Clark un animalito dispuesto a dejarse proteger; con los policías una fiera acorralada, zafia y malediciente. Y cada condición se revela en el comportamiento físico del personaje, en la calidad de energía





que libera. Sólo aflora la humanidad, fugazmente, en el intercambio con el otro subalterno, el Negro perseguido, y el abrazo entre los dos, no acotado por Sartre, corporeiza el debate cruzado acerca de sexo, raza y clase capaz de socavar a la sacrosanta Nación americana.

La presencia de una actriz visceral como Yailene Sierra aporta un grado de verdad y compromiso estremecedor. Lanzada a fondo, la intérprete incorpora una prostituta llena de humanidad en su complejo proceder. Sabe transitar por el interés curioso, la naturaleza sensual en el ejercicio consciente y cabal de su antiguo oficio, el sentido elemental de justicia desde la certeza de no haber sido agredida, el sobrecogimiento hacia el poder y la confusión hacia unas razones que matizan y descolocan su llano sentido del bien y el mal. Yailene se entrega a su papel en cuerpo, intelecto y espíritu, es capaz de romper barreras y cruzar límites en un acto de sacrificio conmovedor –sobre todo por ella me refería al inicio al performance, de conjugar técnicas y referentes diversos para transmitirnos sensaciones y emociones e inducirnos a un razonado disfrute.

Junto a ella, las contrapartes pueden crecerse en fecunda interrelación o perder la batalla. Cuatro actores interpretaron a Fred. Alexis Díaz de Villegas, hace rato ya una de las grandes figuras del teatro y de incansable presencia, consigue con efectividad construir un ser enfermizo, con obsesiones perversas y culpas. Pero son Sergio Buitrago y Sándor Menéndez quienes, más cercanos al espíritu juvenil del personaje y al biotipo de un niño de bien, encuentran el mejor camino hacia el personaje, con organicidad y fuerza.

Osvaldo Doimeadiós recrea un Senador Clark seguro y demagógico, al valerse de una cantinela monocorde que descubre la mecánica falsedad de su discurso, en contraste con los reposados ademanes. Walfrido Serrano opta por una cuerda más juguetona, e incorpora a un político sabichoso y populista, en cuya boca todo lo que se dice –incluso datos y parentescos sustentados en la trama– resulta dudoso. El Negro de Senén Morales gana la empatía desde una creíble inocencia que repliega sus potencialidades físicas, y que sabe proyectar como acusación y denuncia.

El cuarto de Lizzie, ubicado «en los mejores barrios de la ciudad sureña», se traduce, gracias al efectivo diseño del artista plástico Ramón Casas, en una jaula de animal de feria, o una celda carcelaria, armada de cabillas corrugadas y absolutamente expuesta a la vista. La aspiradora se ha transformado en escoba artesanal y no hay cama que cubrir ni diván, sino una maleta que caracteriza a la protagonista como ave de paso, como mujer sin pasado, como migrante potencial o perpetua. Y en el techo de su celda, dos hileras de bombillos ahorradores se encienden como aviso de «un pasado que es presente» –según anota Norge Espinosa, asesor dramaturgico, en las notas al programa– o de «una violencia verbal, física y de duelo moral que tiene su clave aquí, ahora mismo».

#### Actualización productiva

El peligro siempre latente de quienes miran este lado del planeta como un «oscuro rincón del mundo»

se materializa en la mujer y el negro. Este último ha aprendido a moverse con la ligereza de un gato, en silencio y entre las sombras para lograr salvarse, porque la verdad no basta. «Se nos permitirá, en el caso de que se nos apareciera la Nación Americana, reaccionar con la verdad, sólo con la defensa de una verdad que, si se nos arrebatara, pudiera desfigurarnos hasta la estafa?», añade el asesor a las notas de presentación.

Mientras los demás personajes accionan dentro y fuera de la jaula, todos los actos de la puta se circunscriben al encierro, que metafóricamente condensa contemporáneas por actividades delictivas ligadas al ejercicio de la prostitución, lo que se refuerza con el lenguaje degradado del personaje, y llega al clímax de la actualización cuando grita desgarrada en un juego que compromete su propia identidad y es como un canto de cisne: «Yo soy la rubia de *La Celestina*, yo soy la hija de María Antonia la de Quivacán, yo no vendo merca, yo no vendo marihuana, yo tengo un hijo», mientras hace chocar hierro contra hierro con extrema violencia.

El Senador y los policías entran a escena al emerger de una escotilla que los ubica en un contexto paradójico que liga la autoridad y el submundo, el esplendor de la cumbre de la colina donde viven los poderosos y desde donde miran al mundo y la oscuridad del infierno.

La puesta indaga en la verdad y en la mentira, en lo auténtico y en la manipulación, hace coexistir la angustia existencial y el choteo criollo, al compás de una banda sonora que alterna resonancias del melodrama hollywoodenses con la cultura popular *reguetonera*, y cada uno de los signos corporales, vivos e inanimados, juega al cuestionamiento y al disturbio desde la propia envoltura. El rojo y el negro dominan el espacio visual. ¿Eros y Tanatos?

La perspectiva de Carlos Díaz, académicamente formado en las aulas del Instituto Superior de Arte y heredero protagónico de una tradición popular como la de las

Charangas de Bejucal, se inscribe en el comentario de Ticio Escobar acerca del modo en el cual la supervivencia del arte de filiación ilustrada

expresa sin duda el carácter promiscuo de un escenario propicio a mezclar registros pluriculturales. El paisaje actual, híbrido, definitivamente impuro, se constituye mediante matrices que mezclan configuraciones premodernas, modernas y contemporáneas: figuras, imágenes y conceptos provenientes de la cultura popular (indígena, mestiza-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecnomediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad.<sup>5</sup>

Thomas, el violador potencial y asesino, referido como jefe, como el hijo de la patria que hay que salvar, blanco y rico, no es en *La puta...* de El Público un personaje evocado y una imagen fotográfica que Fred muestra a la mujer, sino un ser sexualmente ambiguo que repta, se droga y mantiene una relación puramente corporal pero siempre presente con Lizzie y el resto de los personajes. El actor Sergio Fernández, sin decir palabra, dibuja un Thomas torcido y repulsivo, que cuestiona a nivel de la imagen el flamante paradigma americano.

En el texto original, Fred se siente acosado por el pecado, al haber tenido que descender al contacto con una mujer pública para lograr sus fines; mientras que —unos más que otros— los actores insisten en el gesto lascivo de palparse los genitales y olerse los dedos con fruición. La Nación americana que Sartre enuncia metafóricamente por medio de la palabra como alguien que

podiera aparecérselo a Lizzie, la amenaza de la fuerza sagrada, abstracta e intangible, es en la escena una imagen real que se descubre bajo un abrigo de piel suntuosa y encarna en el Senador. Acción inversa a la significativa investidura del Papa en *Galileo Galilei*, de Brecht, el resultado es un ser híbrido entre oficial imperial y fante de circo. Y las entradas de Estrellita para acotar el inicio de los dos cuadros despiertan en las fuerzas del orden apetitos remotos de Sodoma y Gomorra.

El director reserva aún una sorpresa como «rumba final para toda la compañía», al estilo del más genuino vernáculo: una convocatoria colectiva para disipar amenazas y sobrecogimientos que pueden habernos hecho pensar, más de una vez, en la performatividad de muchas situaciones de la vida cotidiana. Después de un leve coqueteo con el panfleto en el cierre que anuncian los acordes de «Qué tiempos aquellos» hasta el final de los saludos, la irrupción del tema musical del momento: «Nostalgia por la conga», de Sur Caribe, opera como instancia distanciadora, como el salto a un nivel de comunicación en el que los actores, en pleno goce del cuerpo que es a la vez relajación de la tensión ficcional, aparecen ante nosotros humanizados, sonrientes, cercanos y tan vulnerables como nosotros mismos. El disfrute es compartido, se funde con la plenitud del buen arte, el que sacude la tranquilidad de lo acostumbrado, el que no se acomoda a lo fácil, el que nos hará pensar luego en las consecuencias de una imagen grotesca o en la contundencia de una frase, para recordar el arriesgado empeño por recrear la dura experiencia de una puta ilusionada en defender la verdad.

**Vivian Martínez Tabares**

NOTAS

- 1 Si se entienden como expresiones audiovisuales —en las que gesto y movimiento se dedican a la vista—, nótese que, mientras destinamos entre veinte y treinta mil células para el oído, hay treinta millones activadas para la recepción visual. Cf. Jean Marie Pradier: «Artes de la vida y ciencias de lo vivo», en *Conjunto* 123, 2001, pp. 15-28.
- 2 «Teatro es performance pero performance no siempre es teatro. Mi preferencia sería invertir esta ecuación para que 'teatro' sea el término sombrilla y 'performance' una forma teatral especializada. [...] Sin embargo, ya es demasiado tarde para detener el flujo histórico alrededor del concepto: por ahora performance representa una supraestructura conceptual bajo la cual el 'arte de teatro' al igual que el 'arte de performance' son sólo partes de un sinnúmero de prácticas comunicativas, sociales, culturales y artísticas que constituyen el campo de performance». Cf. Lowell Fiet: «El Tercer Encuentro Hemisférico: Performance y Política II», en *Claridad*, julio 2002.
- 3 Esta es una versión de mi intervención en el Coloquio Internacional «El cuerpo y sus discursos en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas», Programa de Estudios de la Mujer, Casa de las Américas, 20 al 24 de febrero 2006.
- 4 Curiosamente, esta construcción corporal podría servirnos también como analogía de la mujer que evocara Vicente, el personaje homosexual de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, para distraer—seducir a Molina en las circunstancias de otras condiciones de encierro.
- 5 Ticio Escobar: «Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total», en *La Gaceta de Cuba*, n. 1, 2006, pp. 24-27.

## ■ ¿Policiales?

Han concluido las temporadas paralelas de dos espectáculos también estrenados al unísono, cuando corrían en enero las Jornadas Villanueva. Acuden ambos en distinta medida a tramas policiales. Son *Los profesionales*, de Teatro del Círculo y *Vientos de Cuaresma*, de Mefisto Teatro.

Con *Los profesionales*, Pedro Ángel Vera continúa su reposicionamiento en el panorama actual del teatro cubano, iniciado el año anterior con *La zorra y las uvas*, de Guillermo Figueiredo. Vuelve a lo que ha sido su lugar habitual de presentaciones en los últimos años y viste de tal modo la inhóspita Sala Alternativa del Centro Cultural Bertolt Brecht que, a pesar de las carencias de esta, muestra —como lo han hecho algunos otros— las enormes posibilidades de ese espacio en medio de la geografía teatral capitalina.

Al hiperbolizar el solar habanero como sitio donde transcurre la acción, le confiere resonancias de significado que rebasan ese lugar específico. Largas tendederas repletas de sábanas, sobrecamas y ropas inundan el espacio. A este diseño del propio Vera le faltó, sin embargo, una mayor definición de contrastes cromáticos y de textura que confirieran, aún desde la pobreza, un marco más hermoso al entorno escenográfico. También pudo hacerlo evolucionar de una manera más dinámica porque varias veces se refiere en el transcurso de la obra que el solar se ve diferente por la presencia de nuevos elementos.

El dramaturgo Edgar Estaco ha sabido huir, en cierto sentido, de los lugares comunes del «solar» o tocarlos sin afares de teatro vernáculo. He ahí lo más interesante de su texto que le rinde homenaje a *Andoba*, de Abraham Rodríguez. Utiliza el vector policial sólo para engarzar determinados puntos de la historia y traer información ajena a ese único lugar de enunciación. De

hecho, el público domina el objeto de la investigación: la desaparición de un dinero a raíz de la muerte del Gordo (rol asumido con perfección por Roberto Gacio) que sabemos en manos del Hombre (en buen desempeño de Jorge Ferdecáz).

Precisamente, la dramaturgia se resiente por el exceso de narratividad presente en la obra, las varias referencias a acciones que no vemos o algunos monólogos del Papalotero (con el oficio de Pedro Ángel Vera), algo «encaramados» sobre el curso de los acontecimientos, pero gana la comunicación con el espectador al reflejar deseos y lícitas ambiciones del cubano común. En medio de insatisfacciones y frustraciones, su pelea por mejorar en la vida. Profesionales todos, apretados por la escasez y las malas condiciones materiales, envueltos en la cotidianidad de la vida, con sus buenos y sus malos momentos, dándole vueltas al dinero, al amor, al trabajo.

Estaco propone la redención de los personajes a partir de sus propias fuerzas. Y ello se cumple para la pareja protagonista. El Hombre y la Mujer (una Yarima Osuna con condiciones pero todavía con soluciones aficionadas), hallan un camino de verdadero reconocimiento y mejora, justamente, al tratar de cimentar con un nuevo comportamiento público el dinero del que se han apropiado pero que nunca llegarán a utilizar.

A la puesta contribuye una banda sonora, seleccionada a cuatro manos por Denis Colina padre e hijo de igual nombre, que mezcla bien temas populares e incluye una composición original de Frank Delgado realizada para el montaje. Y, en términos generales, un adecuado desempeño actoral, aunque pudieron insistir en la interiorización para *asentar* los tipos que representan. Es el caso de la Muchacha (Irina Davidenko), el Investigador (Evelio Ferrer), la Lavandera (Virgen Suárez) y el Músico (Denis Colina).



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Creo que conviene a Teatro del Círculo, con ganancias y defectos, con aciertos y descabros, seguir la ruta de un teatro que indague en la perspectiva abierta por *Los profesionales*.

En tanto, para fundar su agrupación independiente, Mefisto Teatro, Tony Díaz ha vuelto sobre la obra del laureado escritor y popular narrador Leonardo Padura, al que antes había visitado con la Compañía Rita Montaner en *Muerte en el bosque*, versión de su novela *Máscaras*, parte integrante, como esta *Vientos de cuaresma*, de la tetralogía *Las cuatro estaciones*.

Vientos..., tal vez la mejor de las narraciones de la saga protagonizada por el policía cubano Mario Conde, llega ahora con una adaptación teatral firmada por Amado del Pino y el propio Díaz. Creo ver un vaso comunicante entre la obra dramática de Amado y la literatura policial de Padura: la perspectiva de los personajes y los ambientes populares, más la oscilación entre la crudeza del lenguaje de la calle y la poesía que nace de los anhelos de los personajes. El reto estaba, entonces, para los adaptadores, en trasponer el mundo, el diálogo y, sobre todo, las acciones del cuerpo narrativo a una cualidad escénica.

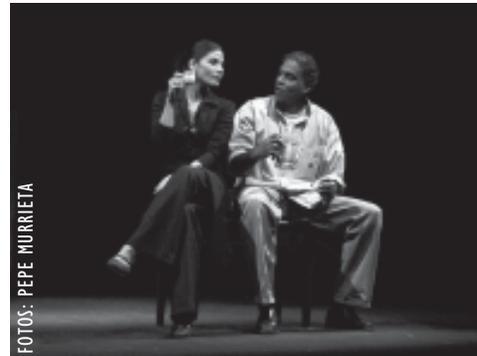
En esa dirección, la reescritura logra su objetivo, amén del fardo de acontecimientos referidos que no se verifican sobre el espacio escénico. *Vientos de cuaresma* mantiene su carácter de aventura policíaca, no toma la intriga como pretexto sino que la desarrolla, guiando el avance del espectáculo.

Al mismo tiempo, focaliza la humanidad del investigador Mario Conde, entre sus frustraciones, esperanzas y soledades, así como su contagiosa simpatía, sentimientos y características bien reflejados por el actor Omar Franco, a veces, sin embargo, demasiado ensimismado sobre el escenario. Menos favorecido resulta el telón de fondo social, legítima coartada del género policíaco contemporáneo, pues aunque presente, aquí se muestra más en lo que se dice sobre el contexto y los implicados en el crimen que en el propio entramado visto sobre las tablas.

Tony Díaz propone una escena no realista desde su oficio de diseñador. Confía a Israel Rodríguez la escenografía y el vestuario, en tanto

él se ocupa de las luces. Pero se observa una coherencia en esta caja negra que contiene el universo lóbrego del asesinato, los ocultamientos, las drogas y las mentiras. El espacio de la sala Adolfo Llauradó es pequeño para enmarcar las necesidades de despliegue y movimientos del montaje, entorpeciendo o «apretando» en ocasiones el curso de la puesta. Justo porque Tony busca una dinámica mediante cortes, entrada y salida de accesorios u objetos, definición de mínimos espacios con la iluminación. Dinámica conseguida con mayor fluidez al inicio del espectáculo, no en la misma medida hacia una segunda mitad del mismo. La banda sonora, a cargo de Enrique Jaime y José F. Pérez, huye de la música para, a tono con el espectro descrito, adentrarnos en un tejido de sonorizaciones y atmósferas.

Para desenredar la madeja de esta historia de una profesora muerta a manos de un alumno —dato que no se despejará hasta el final—, enredada con varios hombres a la vez y de actitudes contradictorias en su trayectoria profesional y vital, Conde y su correligionario Manolo, acuden a los puntos obligatorios de toda investigación policial: indagaciones oficiales, averiguaciones secretas, entrevistas en los calabozos... Se suceden buenas imágenes (la estampa del anciano vecino de la víctima, caracterizado por Ramón Ramos, de probado oficio a su vez como Director del Tecnológico), y malas escenas —la de la conversación telefónica entre los policías, por ejemplo, muy pobre en su planteo de desplazamiento escénico—, junto a otras más vinculadas a la vida íntima del protagonista: el romance con Karina (una Sarahí Viñas verdadera



FOTOS: PEPE MURRIETA

en las angustias de la mujer adúltera mas no siempre consistente a lo largo de su papel), las visitas al Flaco Carlos (entregado con devoción y efectividad por Salvador Palomino) y los soliloquios con su pececito Rufino.

Dentro de un amplio elenco, dada la cantidad de personajes, con varios de ellos doblados y hasta algunos asumidos por tres actores, no destaca precisamente el nivel actoral, excepción hecha de los ya mencionados, y descontando a los que no pude ver en las dos funciones en que presencié la puesta.

*Vientos de cuaresma*, con sus aciertos e imperfecciones, no alcanza la importancia de *Escándalo en La Trapa*, anterior montaje de Tony Díaz sobre un texto de José Ramón Brene, pero abre un camino de trabajo para Mefisto Teatro.

#### **Bartolomé de los Cedros**

## ■ Del binomio Vera-Estaco: *Equilibrio y Pueblo*

Recientemente el grupo pinareño Rumbo ha estrenado dos obras del binomio Edgar Estaco (autor) y Pedro Ángel Vera (director), *Equilibrio* y *Pueblo*, ambas han tenido una amplia y destacada resonancia del público y la crítica. *Equilibrio* trata de una pareja cuyas vidas hacen equilibrio al borde de la muerte. Pero esto es sólo la anécdota; en realidad trata del recuento de dos existencias, cuya memoria fragmentada ilumina zonas y hechos donde se autorreconocen y descubren sus errores y éxitos, anhelos y fracasos. Estaco ha conseguido un equilibrio hermoso de la palabra y sus connotaciones, un texto poético de belleza inusitada cuya espiritualidad estremece y envuelve a los espectadores.

El autor ha denominado al discurso escénico como impronta dramática, el diálogo es preciso, puntual y cuajado de metáforas delicadas alejadas de todo melodramatismo y sensiblería, eso sí, pleno de ternura y su contrapartida, la violencia. Los personajes Rubén y María se encuentran en un espacio de la imaginación, también lúdico, donde se agreden y atraen, alejando o pretendiendo desterrar de sí, el miedo, la angustia, lo desconocido, la muerte. Ese no lugar pudiera ser el circo donde el equilibrista arriesga su existencia en una estrecha franja, hermosa metáfora sobre la vida que sugiere el texto y reafirma la puesta en escena. Otros códigos del teatro del absurdo y la crueldad redondean el teatro de Vera y Estaco, entretejiendo un carácter onírico, como plantea el programa de mano de David García. Rubén, en forma de breve retrato, nos descubre una vida que pasó de la opulencia a la pobreza y de esta al borde de la muerte, sin

embargo, los avatares de una vida plena hacen que enfrente el final con valor y optimismo. María, de la pobreza emigra a la opulencia y finalmente regresa a saldar las cuentas de una vida fragmentada, marcada por la banalidad, la añoranza y el pesimismo. *Equilibrio* es la historia de dos seres que desde posiciones diversas enfrentan la vida, la muerte, y definitivamente el amor. El montaje basado en un concepto minimalista, preciso, dibujado con extremo equilibrio, permite un movimiento fluido. Lo poético del discurso dramático se traduce en desplazamientos, relaciones de encuentros y desencuentros signados por la belleza y la profundidad de las emociones. La sobriedad es otra de las cualidades más visibles de la representación. Los personajes estilizados, problematizados, se destacan por la excelente cadena de acciones, la ligereza de los desplazamientos y la exquisitez de la gestualidad. La María de Sandra Pérez resulta sumamente interesante por el misterio que le otorga al personaje en los sinuosos movimientos, la capacidad de traslucir los procesos internos plenos de ricos matices. Una joven actriz que denota enormes posibilidades para una carrera artística fructífera. El Rubén de Omar Durán muestra de nuevo el talento histriónico que ya habíamos observado en *Entre campanas*, anterior estreno del colectivo. Durán es un actor de recia personalidad y fuerza interna, domina a la perfección su cuerpo y consigue transiciones delicadas y rotundas. De la mano de Vera el intérprete consigue estremecer y cautivar. Este es otro actor que presumimos desarrollará una carrera exitosa. Raúl Capote se destaca como Espectro dos, sobretodo en el rol del padre, por



los rasgos caracterizadores; junto a Midiala Ríos en el Espectro uno. Contribuyen al conseguido equilibrio de la obra el diseño exacto, sencillo pero sugestivo de Víctor Cuní y la iluminación contrastada y dramática de Marvin Yaquis. Esta puesta contó con la codirección de Lenia María Pérez y la dirección general de Teatro Rumbo a cargo de Jorge Luis Lugo. *Equilibrio* fue estrenada en el Café Teatro Bertolt Brecht de la capital cubana. A menos de un mes aparece en escena *Pueblo*, el segundo vástago pinareño del dúo creador Vera-Estaco, en el Teatro Zaydén de Pinar del Río. *Pueblo* es una obra mayor en cuanto sus propósitos conceptuales y teatrales. Es un llamado a la preservación, la defensa de la

identidad, de la ecología, de los valores humanos, sociales y patrimoniales. Como sacado de los sueños este pueblo que recuerda a Macondo tiene su loco (su poeta), la solterona, la viuda desolada que perdió un hijo, también tiene su barbero, donde se centran los cuentos, los mitos, las anécdotas; también la cotidianeidad pasiva e inútil. Una niña pretende revivir el pueblo perdido, sepultado en el olvido; arma en su imaginación la iglesia e insufla vida a sus pobladores. La obra advierte que la responsabilidad del desastre radica en todos sus habitantes, que la salvación no vendrá nunca de afuera. La concepción del espectáculo se sustenta en un inteligente empleo del espacio dividido en tres zonas: la cotidianidad de la barbería, cuyos personajes se hallan debajo de una enorme sábana de papel que sólo se levanta al comenzar la representación. A la derecha: la casa destruida de Fela que se alimenta del recuerdo doloroso del hijo perdido. A la izquierda: Paula, rodeada de guirnaldas y enredaderas de flores, una imagen que nos remite a *Doña Rosita la Soltera*.

En *Pueblo*, tiempo y espacio adquieren el don de la ubicuidad en el tejido de una dramaturgia espectacular, donde la trama de las historias, permeada de un sentido filosófico se entrelaza para brindarnos, como en un calidoscopio, el retrato puntual de las situaciones y los individuos. Sobresalen las relaciones proxémicas entre los caracteres y las dinámicas contrastadas en la kinesia de los mismos, de manera que la acción escénica no decae en ningún momento. El magnífico diseño de Víctor Cuní permite apreciar y transitar entre los dos tiempos: el vital pasado que se quiere recuperar

y el mustio y gris presente, reflejo del pueblo perdido. La disposición de elementos escenográficos y de vestuario posibilitan el deslumbramiento en ciertos momentos de la puesta, momentos encantadores que se enfrentan al derrumbe subyacente. Este marco escénico participa de la contradicción fundamental de la representación: realidad añorada-realidad palpable. La inteligente asunción de esta tripartita escenografía colabora con la lectura del texto dramático, estableciendo un diálogo de imágenes contrapuestas acentuado por el excelente diseño de luces de Marvin Yaquis, que no sólo iluminan sino que participan conceptualmente esclareciendo aspectos y poniendo de relieve los contrastes y las contradicciones del juego teatral. Vera con la colaboración de Daisy Díaz supo homogeneizar a intérpretes de formaciones diversas y generaciones distintas. El Cholo de Carlos Ramos plasma acertadamente la imagen del viejo demente, vocero de las verdades más ocultas del pueblo. El encapotado de Gregorio Reina, contribuye con su presencia escénica al enigma de insondable misterio de su personaje. Luis Ángel Valdés brinda con su actuación un barbero convincente con los rasgos simpáticos y reconocibles que lo caracterizan. Los vecinos de Ariel Díaz, Raúl Capote y Omar Durán componen la estampa pueblerina con sus chistes, anécdotas, fábulas. Úrsula Martínez experimentada intérprete trasmite la amargura del frustrado personaje de la vecina y recrea con su oficio el resentimiento del personaje. La Paula de María Mercedes Fernández matiza con verbo y movimiento la poesía y el encanto que emanan de la añoranza del personaje por el amado legendario, que en su breve contacto la dejó viva y plena de



optimismo entre las flores que la rodean. Pero es sin dudas la muchachita narradora y verdadero enlace de las historias. Midiala Ríos dota de encanto y mágico acento a su minúsculo e inmenso personaje, el trabajo de esta actriz es encomiable. Filomena Morales nos regala el oficio de su buen decir y el patetismo del personaje de Fela. Esto es a grandes rasgos la reseña de los dos últimos espectáculos del dúo creador formado por Edgar Estaco y Pedro Ángel Vera, proyecto artístico que se inició con el estreno a principios de 2006 de la obra *Los Profesionales*, que continuó con *Equilibrio*, *Pueblo* y que tiene anunciado dos nuevos estrenos para finales de año: *La Pecera* y *Makarov*. Indudablemente, tanto para Teatro del Círculo como para Teatro Rumbo, esta asociación entre dramaturgo y director ha permitido reconocer un diálogo artístico diferente con rasgos y matices propios, una visión crítica permeada de poesía y sentido filosófico; voz y desempeño en las tablas que auguran otras estaciones de crecimiento autoral y de dirección, acontecimiento artístico muy singular en el contexto del teatro cubano.

**Roberto Gacio Suárez**

## ■ Idéntico y parecido

**T**odavía recuerdo, con ese extraño sentido con que uno recuerda sus visiones de adolescencia, el imponente trazado escénico de *Parece blanca* en su temporada de estreno. Fue hace doce años: la revista *tablas*, que se vendía en el lobby de la Sala Hubert de Blanck junto con el programa de mano, publicaba en sus pliegos centrales el libreto íntegro de la más reciente obra de Abelardo Estorino, quien asaeteaba el cubanísimo mito de Cecilia Valdés con su «versión infiel de una novela sobre infidelidades». Hoy Estorino, al cumplirse quince años de la Compañía que acogiera el estreno mundial de este texto ya clásico, decide reponerlo. Lo logra con un elenco donde sobresalen algunas de las figuras que hicieron época en el 94. Junto a ellos, un grupo de jóvenes integrantes del colectivo confirma que si algo cierto hay en la labor de este maestro de nuestro teatro, ello es su palabra dramática, el fino trazo de su carácter, la fuerza avasalladora de su contenido. Y otra vez por estos días vuelve a seducirme la teatralidad con que Estorino «se monta» a sí mismo, el tono intempestivo y amplio del movimiento sobre el escenario y sobre

todo la síntesis conceptual que procura en términos visuales y textuales. Algo hay en *Parece blanca* que percibo sólo ahora: su huella honda en la Cuba del presente. Los personajes, con pleno conocimiento de su condición de tales, insisten, como en *Morir del cuento* o *Ni un sí ni un no*, en explorar sus libertades en tanto entes constructores de sus propios destinos, para comprobar a la postre que todo está escrito, que la salida posible es apenas una breve ilusión. Pero ese proceso en *Parece blanca*, actualizado y llevado a sus extremos, permite a Estorino tender un puente de conexiones contextuales. Las luminosidades que se filtran a través de la fábula, la manera de hilvanar el discurso textual y más que nada la forma de poner ese discurso ante el público, dejan la certeza en el espectador atento de que no hay bobería, ni chata recurrencia al pasado colonial, ni mero pretexto de recorrer o representar la novela de Villaverde. Hay mucho más: un tono soterrado de insistencia en esculpir nuestra vida de hoy, nuestra idiosincrasia, no en los grandes monumentos sino en los pequeños detalles del comportamiento y la rutina. En el elenco sobresalen las figuras de Pancho García y Amada

Morado, Cándido y Rosa, quienes protagonizaron asimismo el estreno del 94. Pancho construye un Cándido con plena conciencia de su rol, burlándose de cierta cosa adusta que el original de Villaverde le impone, jugando perennemente entre la identificación y la distanciaci3n, con énfasis en lo ir3nico pero sin dejar de ser poderoso y técnico. Amada traza su Rosa con similar sentido de presencia, no posa, sabe que sería un error «posar su rol», al contrario: arremete contra el hieratismo, colma su interpretaci3n de deliciosos detalles y se destaca especialmente durante el mon3logo en que cita a Clitemnestra. Aunque los he visto menos durante la temporada, alternan con ellos los actores Osvaldo Doimeadi3s y Miriam Learra, a quienes debo una nueva visita. Nancy Rodríguez es otra de las actrices obligadas en *Parece blanca*. Ella, quien estrenara la Charo, muestra aquí nuevos hallazgos que sin duda su experiencia y su sensibilidad le han permitido, al punto de bordar sus breves apariciones. María Elena Soterar encuentra el tono exacto, entre el delirio y la ilusi3n, de matizar su Charo. Mayra Mazorra dota de fuerza y severidad, a la par que de ternura y



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



vuelo poético, a su *Chepilla*, que es doblada por Nieves Rivalles, actriz de reconocida trayectoria. Lo más interesante de la sección joven del montaje es Marcela García en su *Isabel llincheta*, con abundantes tonos agrios, dibujando «la virtud del erizo, si te acercas te pincho», óptima en los desplazamientos y la construcción integral del personaje. Judith Carreño no se queda atrás y entrega una *Cecilia* desesperada, con agallas, interna: ha sido todo un reto para Judith dar vida propia a esta *Cecilia* que estrenara *Adria Santana*. *Aristides Naranjo* y *Pepe Ronda* salen airoso en sus *Leonardos*. El primero más construido, si se quiere más técnico, correcto en el fraseo y con donaire. El segundo más

natural y desenvuelto. *Alainé Pelletier* logra momentos convincentes en su *Nemesia*, con angustia interior y desgarramiento. La música de *Juan Piñera* sigue siendo una de las cartas de triunfo del montaje. Esta es una lección magistral de música para teatro, que no ensucia el movimiento de los actores ni hace obvia ninguna zona del discurso, sino que se cuela, acompasadamente, en las regiones de tensión. El diseño de *Carlos Repilado* es asimismo excepcional, al componer, sobre todo desde la iluminación, un todo que orgánicamente entremezcla las partes del relato, las une y desune, las divide y condensa. Los trajes, también nacidos de la mano de *Repilado*, son de una elevada

uniformidad estética. *Estorino* es, con *Parece blanca*, virtuoso en su palabra. Creo que la puesta que hace unos años *Alberto Sarrain* dirigiera de este texto en el Teatro Nacional, enfocó aristas insospechadas del discurso estorineano, a propósito de la raza, el ser nacional y el sentido de pertenencia a un país. De cualquier modo este espectáculo de la *Compañía Hubert de Blanck* devuelve a un *Estorino* en activo, enorme, tornándose clásico lentamente, idéntico al de hace doce años pero en realidad tan sólo parecido.

**Abel González Melo**

## ■ Beckett reciclado

Después de su estreno en Cuba por Doris Gutiérrez en 2001, vuelven *Los días felices* de Samuel Beckett (1906-1989) en un nuevo montaje de esta directora con Mónica Guffanti, como entonces, en el papel de Winnie y en el de Willie, Waldo Franco, quien reemplaza ahora a Nelson Rodríguez que lo interpretó en la otra ocasión.

Con una función de preestreno el 23 de marzo en la Sala de Danza Teatro Retazos durante la Semana de la Francofonía, la obra inicia una temporada de tres semanas en la Sala Llauradó el 13 de abril, día en que precisamente se cumplió el centenario del nacimiento del autor. Esta coincidencia azarosa sirvió para descubrirnos una nueva lectura de este «clásico», cuya interpretación ha significado siempre un desafío para las grandes actrices.

Desde su primera representación en New York en 1961 en su original en inglés, y luego, en su versión francesa, en el parisino Teatro de l'Odéon en 1963 bajo la dirección de Roger Blin y protagonizada por la célebre Madeleine Renaud; esta obra constituye, junto a *Esperando a Godot* (Théâtre Babylone, 1953) y *Final de partida* (Royal Court Theater de Londres, 1957), una de las más famosas de este dramaturgo, calificado entre los más radicales innovadores del teatro contemporáneo.

Nacido en Dublín, Irlanda, dentro de una familia de la clase media protestante que lo educó en una atmósfera pietista, Samuel Beckett más tarde perdería toda religiosidad. Habiendo realizado estudios secundarios en el mismo colegio anglo-irlandés en que también había estudiado Oscar Wilde y adonde

asisten los hijos de la burguesía irlandesa, en 1927 se gradúa en lenguas romances en el Trinity College de la Universidad de Dublín. Al año siguiente, tras un breve período en Belfast donde trabaja como profesor, viaja a París como lector de inglés en la Escuela Normal Superior y comienza su amistad con James Joyce, a quien dedica su ensayo sobre Proust (1930). En 1931 regresa a Dublín donde ejerce como lector de francés e italiano; pero en 1933 abandona la vida académica, regresa a París y viaja por Inglaterra, Francia y Alemania. Publica sus primeros poemas y narraciones; y ayuda a Joyce, ya casi ciego, quien le dicta algunos capítulos de *Finnegans Wake*. Por esto se ha dicho que Beckett fue su secretario. En 1937 se instala definitivamente en París, y escribe en inglés su primera novela *Murphy*. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, se declara acérrimo enemigo del nazismo, participa en la Resistencia y tiene que refugiarse en el sur al ser descubierto por la policía. Trabaja como obrero agrícola y comienza a escribir su novela *Watt*, que sólo será publicada en 1953. Terminada la guerra, escribe su primera pieza teatral, *Eleutheria*, que se vino a publicar en 1995 y a representar en Teherán en 2004. Entre 1951 y 1953 publica en francés su trilogía de novelas *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Luego se dedica al teatro, preconizando que son los gestos la vía idónea de expresión del trasfondo de sentimientos que la palabra no puede expresar por sí sola, sino cuando más sugerir. En 1952 escribe *Esperando a Godot*, rechazada al principio por varios teatros, y que, una vez estrenada, obtiene un éxito prodigioso en Londres (1955) y New

York (1956). En Cuba, esta obra es estrenada por José Milián en 1964, en el salón de actos del Colegio de Arquitectos, en un montaje del Joven Teatro de Vanguardia donde se mezclan los códigos del absurdo, la visión expresionista y una atmósfera del teatro de la crueldad en boga en esos años. En 1997, este mismo director repondrá esta obra con su Pequeño Teatro de La Habana en una nueva concepción, donde los protagonistas Vladimir y Estragón, son interpretados como esos «clowns metafísicos» tan característicos de su autor.

Como Joyce, Beckett se nutre del argot y del habla familiar, haciéndolos rivalizar entre la lógica y la incoherencia del coloquio o del monólogo interior. Humor negro, cruel, inhumano, hecho de rebeldía, cólera y desesperanza, retiene su mirada en los más ínfimos detalles de la vida. Sus dramas se emplazan en un escenario desnudo (desértico en *Godot* y *Los días felices* o un lugar cerrado en *Final de partida*), en el cual accionan cada vez menos personajes, con un diálogo espaciado que llegará incluso a cesar en sus mimodramas (*Actos sin palabras I y II*, 1959). Su pesimismo filosófico se sintetiza en un teatro de lo cotidiano extraordinario, en el cual un hastío trágico consume a los protagonistas envueltos por un clima estático y perturbador; y donde, por contraposición, los procedimientos del circo y de la bufonería de los grandes comediantes del cine silente (Chaplin, Laurel y Hardy, Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon) servirán para hacer patente el fondo de angustia existente en estos personajes inverosímiles.

Su concepción filosófica, permeada por las corrientes

existencialistas de la primera posguerra, se apoya en la creencia de que el hombre contemporáneo no es más que un cuerpo flotando en el interior de un pretendido universo personal (como es el caso de Hamm en *Final de partida*), cuyas acciones más sublimes son siempre irrisorias. Sus personajes son aspirados por un magma original y aniquilador, ya sean enterrados hasta el cuello (como Winnie en *Los días felices*), relegados a latones de basura, paralizados en una silla de ruedas (como en *Final de partida*), o rodeados por la oscuridad y la desesperanza (como en *Godot*). Pero mientras más Beckett inmoviliza, atrofia o mutila el cuerpo humano, más agiganta su presencia y visibilidad en un estatismo que lo hace resaltar. Una inmovilidad en que la experimentación del autor llegará a dejar a veces sólo la voz como la única dimensión que le queda a la pieza (*Todos los que caen*, 1957; *Cenizas*, 1959). Esto se evidencia en sus incursiones en la radio o su escritura de textos en primera persona. Trabajando siempre en los límites extremos de las dimensiones de la representación, muchos críticos lo han situado en un «anti-teatro», un «no-teatro» o un «teatro del absurdo», y lo han considerado como importante ejemplo para las vanguardias del Minimalismo en el siglo xx.

La universalidad del rigor de este autor y su simbolismo implícito, teñidos por un nihilismo devastador, se manifiestan en toda su obra. El enterramiento progresivo de Winnie, por ejemplo, en un montículo de arena o tierra en medio de un desierto por donde ya no pasan seres humanos y en el que Willie es su única razón para seguir siendo —es la mirada ajena que la hace ser— se

vuelve patetismo y crueldad, y provoca, sin embargo, la simpatía por parte del público.

Todos estos elementos están presentes, aunque transfigurados, en esta nueva puesta en escena de *Los días felices*. Tal vez el propio Beckett nunca lo hubiera permitido: siempre se opuso a cualquier alteración de lo prescrito para el montaje de sus obras, tan exactas en sus acotaciones. No obstante, Doris Gutiérrez comete con validez una infracción que juzgo esencial: introduce un giro conceptual que hace salir (sobresalir) al personaje de Willie en las pocas ocasiones que el autor le destinó con el objeto de subrayar la incomunicación y la soledad de los seres humanos. Y esto lo hace la directora para marcar un concepto diferente: en medio de cualquier calamidad el hombre se sobrepone en una afirmación de la vida. Basta percibir la presencia de Willie superviviendo a ras del suelo hasta su gesto final en que se estira, ¿para intentar tomar la pistola o acariciar la cara de Winnie por última vez? Eso nunca lo sabremos. Hay aquí un nuevo postulado para el cual la comunicación ya no es imposible ni absoluta, sólo parcial y dolorosa. Tras

las apariencias en estos viejos terminales también se arrastra un permanente aunque precario y lívido sentimiento de amor, historia pasada si bien no totalmente extinguida.

Otro acto de suave violencia contra Beckett en esta traducción, realizada por Jacques-François Bonaldi y la propia directora, es la inclusión de fragmentos de canciones cubanas y de alusiones a nuestra toponimia para reemplazar referentes ignorados por nuestros espectadores. No obstante, mantiene —ateniéndose al espíritu de la obra— como apertura, signo episódico y cierre el vals muy «belle époque» de *La viuda alegre* de Franz Lehár, pautado en el texto original por el autor. Esto permite acercar al público actual, sin por ello soslayar el absurdo, la ironía y (a veces) la comicidad de las situaciones. Comicidad siempre reflexiva. Las podas al texto original, ausentes en el montaje de 2001, han dado a la puesta una ligereza y actualidad que el espectador recibe en toda su vitalidad, sin traicionar esencias y enriqueciendo la ambivalencia de la imagen artística de la desolación. Punzante y distanciada, irónica y desgarradora, pero fría y hasta levemente cursi.



Un buen aprovechamiento de los recursos de la comedia silente sin apelar a la caricatura, se hace claro a lo largo de toda la puesta. Pero, en mi opinión, uno de los hallazgos fundamentales reside no sólo en la novedad de su concepción, sino en sus actuaciones. Mónica Guffanti se enfrenta con virtuosismo a las complejidades de un texto difícilísimo que solicita de la actriz el dominio absoluto de todos sus registros y facultades. La obra está acribillada por constantes acotaciones de pausas, repeticiones aparentemente mecánicas y pequeñas acciones organizadas en secuencias cíclicas, previstas hasta el detalle por el autor, dentro de la «camisa de fuerza» de la creciente limitación de movilidad del personaje, reducida exclusivamente al rostro en todo el segundo acto. Quien lea el texto original de la obra, se dará cuenta de que Beckett escribió una verdadera partitura, a la que la actriz —a semejanza de un músico o una bailarina de ballet— debía someterse sin remedio.

Al propio tiempo, el texto hablado se fracciona y está cargado siempre de intenciones contrarias o contrastantes; se rompe, se opone, se destruye y reconstruye en su sentido lógico en un cuasi-monólogo de engañosas banalidades, y en su capacidad de sugerencia simbólica para expresar un tercer discurso oculto: el de la angustia, que aflora tímida y significativamente en determinados momentos para volver a hundirse en una trivialidad salvadora pero intensamente dramática.



Esto crea un perenne contrapunto que la Guffanti logra desarrollar con mano maestra en un depurado juego de acciones, contraacciones y transiciones, sabiamente apoyado por las intervenciones precisas y acertadas de Waldo Franco en un Willie desgastado y agrio pero aún humano.

La imagen escénica total es otro de los valores estéticos de la puesta. El desierto beckettiano en que tierra y cielo se funden en un horizonte evanescente, ha sido sustituido por un páramo repleto de cajas de cartón vacías, que se traga a los actores; elemento que si bien es conservado del montaje anterior, ahora crea por su mayor profusión un espacio concreto y asfixiante, pero de una terrible plasticidad que remite a un Apocalipsis de contaminación planetaria surgida por la acumulación de los blandos desechos de una civilización consumista. Ahora el magno basurero, un universo solitario en que los personajes exhalan su fuerza y su cansancio, deviene la metáfora contemporánea para la catástrofe nuclear que parecía presentir Beckett durante los años de la guerra fría.

El magnífico trabajo de iluminación de Carlos Repilado logra expresar, a pesar de nuestra escasez tecnológica, el ámbito de aridez agobiante y la opresión de la luz solar donde la envejecida Winnie es un artículo más para el reciclaje, al sepultar, cándida e imperturbable, sus días felices igual que la insólita hormiguita que arrastra su huevo como un minúsculo pero esperanzador síntoma de vida.

**Miguel Sánchez León**

## ■ **Maria Bonita con los ojos del corazón**

**L**a excelencia de un espectáculo, de una puesta en escena, es un término acuñado y a veces injustamente otorgado, pero si de una representación puede decirse que alcanza ese epíteto, esa es *Maria Bonita* del grupo Batida, de Dinamarca.

Su tercera visita a nuestro país con esta historia de *cangaçeiros*: Lampiao, Maria Bonita y su banda, hechos históricos que permiten una desacralización de figuras que han sido tomadas como justicieros o héroes populares. El horror de sus masacres, de sus atracos, de sus venganzas resaltan dentro de una narración salpicada de humor, valga la paradoja, contada con ingeniosa pericia y creatividad.

Los de Batida constituyen un verdadero equipo cohesionado, con una nítida estética y una forma de hacer propia e irreverente, divertida pero profunda a la vez que entretenida.

Para ello emplean todas las formas del popular teatro de figuras: esperpentos, títeres, objetos animados, esta parafernalia junto a elementos de vestuario atractivos y hermosos hacen de sus presentaciones un hecho inolvidable para sus espectadores.

La propuesta, como en todos sus espectáculos, está protagonizada por la música. Son extraordinarios



instrumentistas, se destacan tanto en los de viento como en los de percusión, además cantan con virtuosismo. Y es que lo musical forma parte intrínseca de la dramaturgia espectacular que proponen relacionándola con la danza.

¿Y qué sucede con lo histriónico, lo referido a la actuación? Ellos nos muestran a los personajes, no los encarnan, pero sí creen en ellos, más bien los dibujan con trazos indelebles, sencillos, claros, esenciales. Recuerdo el intenso momento dramático-humorístico, cuando Maria Bonita se prueba el zapato de charol negro.

Recursos como los de unos hombres a caballo recuerdan las páginas de un libro lleno de sagas portentosas o el coro de mujeres embarazadas constituye una imagen representativa de las féminas, y los títeres-niños-famélicos, un guiño irónico, casi sarcástico pero también espeluznante.

Los anacronismos inherentes a lo paródico, al pastiche, dentro de las coordenadas de la posmodernidad elevan la calidad poética del montaje, algo sublimado mediante la superposición de los elementos, el orden en que se yuxtaponen, se enfrentan o complementan. Hay interés para componer una visualidad atractiva, subyugante, y que sin embargo no excluya las lecturas

reflexivas de las situaciones dramáticas contadas y escenificadas.

Se hace evidente un punto de vista crítico, actualizado y sutilmente irónico, sobre esos bandidos que son tomados idealmente como santos. El conjunto danés desmistifica las leyendas atribuidas a los *cangaçeiros*, aquellos que los hacen aparecer como justicieros.

Batida deleita los sentidos a la vez que nos presenta a la injusticia de las desigualdades sociales. La solución que encuentra su director dota a *Maria Bonita* de un encanto y una frescura muy particulares. La singularidad radica en la creación de un estilo que no ha sido una voluntad, sino una resultante natural de las auténticas proposiciones que Batida a partir de diversos temas, contextos y épocas aborda.

Otra de sus cualidades radica en la construcción minuciosa de sus propuestas artísticas. Se fundamentan en una investigación de referentes, como en este caso, bien lejanas temporal y espacialmente, pero la información obtenida por los teatristas no está dada por los discursos, sino por convertir en carne y sangre las acciones sucesivas de cada obra.

Un goce inefable de los cambios dinámicos, el ritmo empleado en sus múltiples posibilidades y variaciones y el asombro que nos produce el encuentro constante con nuevos recursos teatrales y exactamente colocados donde y cuando deben ir.

Saber lo que se quiere decir y cómo se dice en términos de arte, imbricando las tradiciones de los espectáculos populares, actualizándolas con la sutil ternura que los caracteriza, califican a Batida, con esa nota de excepcionalidad a que ya me referí anteriormente.

*Maria Bonita* no sólo se ve y percibe con placer a través de los órganos sensoriales sino que ante todo nos satisface por la estrecha unión del intelecto y la sensibilidad.

El grupo Batida y su *Maria Bonita* se ven mejor con los ojos del corazón.

## R. Gacio



## ■ Problemas similares, soluciones diferentes

Las magníficas posibilidades actuales de Danza Contemporánea de Cuba pudieron verificarse nuevamente con sus estrenos *El Dorado* y *Restaurante El Paso*. La compañía, bajo la febril dirección de Miguel Iglesias, prosigue la combinatoria de desarrollo en el vital campo de la coreografía a partir de invitaciones a destacados creadores extranjeros y mediante el apoyo de los suyos propios.

La inglesa Cathy Marston propone con *El Dorado* una coreografía de estilo clásico dentro de los códigos de la danza contemporánea, digamos que un terreno ya conquistado y probado dentro de esta. Seguramente, la motivó a esa resolución, más allá de su habitual quehacer, la asunción de un tema que guarda orgánica correspondencia con ese trata-

miento. Una desconstrucción del paraíso o de una imagen santificada del mismo. El Dorado, ese sitio al cual ha de llegarse alguna vez, ente devorador de tantas expediciones reales desde los tiempos de la Conquista de América, se traslada al terreno mítico o abstracto, mas no deja de dibujar la esquizofrenia del mundo actual y, sobre todo, de sus habitantes humanos.

Peleas, enfrentamientos, contrapuntos, dispersiones trazan en el espacio la textualidad corporal de la violencia incorporada a los comportamientos cotidianos, una suerte de tristes y nuevos tiempos modernos que pueden identificarse, en primera instancia, como urbanos, pero que en la obra de Marston apuntan a una condición genérica, ontológica del ser humano de hoy.

El vestuario, firmado por la propia coreógrafa, refuerza ese

carácter coral que quiere imprimirle a la expresión de su tema: nada de destacados individuales, uniformes todos entre tonos mates y grises. Las luces, de Erick Grass, traducen siempre con pulcritud las precisas búsquedas de Cathy Marston. La música, de John Adams, con su insistencia en los agudos, llegará a una estridencia casi insoportable, molesta a propósito, para encarnar también como signo una parte esencial de la densidad conceptual del discurso, siempre centrado, perfectamente asumido por un colectivo de danzantes en plenitud de facultades. La precedencia de una tradición viva, de una misma escuela y su inserción en un sistema de trabajo tronco en la Compañía, le permite a los bailarines esa impactante imagen colectiva, tan necesaria a una puesta de estas características.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Una breve pausa, la suavidad de la música y la ralentización en la escena marcarán un segundo movimiento, cuyos cauces serían el intento de una respuesta individual para alcanzar una solución universal a esos problemas globales planteados. A la desintegración provocada por las fuerzas centrífugas se contraponen ahora la recomposición de las fuerzas centrípetas. Pero no resulta fácil conseguir nada en este terreno porque los antagonismos de esas fuerzas en oposición tienen un espacio y peso similares.

La coreografía cruza soledades y ensimismamientos, entregas y aislamientos, indaga en el amor, se detiene en la pareja como ante una estación que es punto de llegada, mas, igualmente, no hallará expeditas soluciones.

Al final, Marston se decantará por una salida mística, valencias idénticas entre lo masculino y lo femenino,

entre los números, entre los lugares, los pesos y las fuerzas. Una suerte de equivalencia que acaso sea síntoma –y causa– de paz, previo hallazgo de una identidad individualizada para la construcción de esa arquitectura global.

De principio a fin, los bailarines brillan. Aunque pudieran destacarse figuras en razón de sus roles, mejor es el placer de observarlos a todos en su poderoso despliegue corporal, en su síntesis, en su capacidad de dibujar en el espacio mediante cadenas precisas de concentrada expresión. Mujeres y hombres son arcos y flechas, hermosos vehículos que nos hablan con sus cuerpos, tal vez la propia respuesta a los legítimos desasosiegos y a las soluciones laberínticas de Cathy Marston.

Si con *El Dorado* asistimos a una lectura neoclásica sobre los cauces planetarios actuales, con *Restaurante*

*El Paso*, de Julio César Iglesias, podemos leer lo mismo pero de manera diferente. Danza Contemporánea de Cuba sitúa en un mismo programa dos visiones del «estado del mundo». A diferencia de la ordenada búsqueda de la Marston, que en dramaturgia igualaríamos al patrón ibseniano de causa-efecto, Julio César quiere ser destructivo, desordenado, provocador.

Asume su coreografía como una tesis cubana sobre las últimas tendencias de la danza contemporánea. Esas que he presenciado de la mano de un Sidi Labi o de una Constanza Macras. Esas que postulan que no puede haber límite para la danza, o mejor, que toda actividad humana puede ser materia danzable.

De ahí la burla a las fronteras de los géneros artísticos. De ahí la mezcla del baile con la palabra, la narración, el video arte, el dibujo animado, el pinchador de discos, la filmación en vivo... De ahí la invasión de la realidad en el tejido espectacular: comer en el escenario, vomitar, yuxtaponer esos planos y otros de disfrute del yantar con el sacrificio del puerquito –convirtiendo la dimensión del animal como ser viviente en simple comida.

¿Por qué no va a tener derecho la danza a esos reflejos abiertos y directos de la realidad? ¿Por qué no puede «meterse» todo en ella? Julio César Iglesias y sus colaboradores responden a esas interrogantes devolviendo las esquirlas de un proceso de trabajo colectivo –primer mérito de la participación de los bailarines y el resto del equipo ya que no se trata sólo de intérpretes sino de haber sido creadores del magma del espectáculo. Digo esquirlas porque hieren los sucesivos desamparos, locuras, violencias, conflictos –individuales y colectivos– que, desgranados, vemos sobre el escenario; también porque



parecen dirigirse sin control a cualquier dirección.

En este sentido, Iglesias debe cuidar el balance entre la legítima desorganización planteada como estrategia del discurso para metaforizar el caos que siente a nivel privado y público –sea a escala nacional o global–, y un «desorden» negativo, resultante de una falta de control sobre el material, su dramaturgia y su centro imantador. La hiperquinesia de acciones, o movimientos, no siempre obedecen a términos claros de la historia de sensaciones que se nos propone. En cambio música (de varios autores y grupos), luces (de Manolo Garriga) y vestuario (creación colectiva de los intérpretes), responden con eficacia y aporte a la concepción general del montaje. Asimismo son magníficos los audiovisuales realizados especialmente para la puesta, en particular ese dibujo animado final:

todo un tratado sobre la sublimación de la violencia.

Al contrario de *El Dorado*, aquí predominan las fuerzas centrífugas, no ocurre recomposición alguna. Julio César busca nuestro aturdimiento ante las imágenes deformadas del espejo. Quiere que percibamos la brecha entre nuestro comportamiento cotidiano y sus implicaciones, entre lo que somos y lo que decimos ser, entre nuestras «obligaciones» culturales y nuestros deseos íntimos. O tal vez no, quizás no espere nada de nosotros los receptores. Aunque pareciera que sí cuando reserva para el espectador, como parte estructural de la diagramación del espacio, un lugar sobre las tablas. Asientos vacíos y un observador lo denotan todo el tiempo. Pareciera que no cuando obvia esa tematización y no consigue un acercamiento verdaderamente participativo entre público y danza.

Creo que *Restaurante El Paso* exigía, por sus características y proposiciones, una ubicación real del espectador allí donde nos enuncia que debe estar. Tal vez Danza Contemporánea de Cuba debió concebir este programa enlazado por dos coreografías, que atacan problemas similares con soluciones diferentes, en dos salas del Teatro Nacional de Cuba. *El Dorado* en la Covarrubias, como fue, y *Restaurante El Paso* en el Noveno Piso. Amén de facilitar esta última esa posible interacción con sus espectadores, el tránsito ascensional de una sala a otra hubiera subrayado la relación identidad-diferencia entre ambas, así como los múltiples rostros que exhibe hoy la compañía.

Al final sentimos ante la obra un espacio teñido de añoranzas; a pesar de su denodada intervención en la esfera de lo real, padójicamente nostálgico. Ella (Diana Cabrera) lo dice, lo pide con claridad al principio del espectáculo: no quiero esto, no quiero lo otro... Saltan buena parte de nuestras manquedades y carencias, mas también deseos íntimos. En determinado momento a ella la «bañarán» –sería mejor decir la prepararán– como al puerquito que hemos visto en pantalla. Cambia quizás el aspecto o dimensión ética del acto, el de la distancia –¿la distancia?– entre el ser humano y el animal. No se trata de un bautizo, por supuesto, sino de una ironía que a su vez contiene la fe en una purificación. Son las confesiones danzadas de unos bailarines (los excelentes Michel Rodríguez, Osnel Delgado, la mencionada Diana y el propio Julio César) que en *Restaurante El Paso*, a su manera, buscan también *El Dorado*.

**Delfín Molina**



## ■ El doble filo del musical

Enciéndanse  
las luces del viejo varietés.  
Puede volver  
el bailarín que imitaba a Fred Astaire...  
M. ELENA WALSH

**W**illkommen, bienvenue, welcome... Pareciera que comienzan a conjugarse nuevos ánimos en la escena cubana para sacudirnos de la maldición que impide el florecimiento entre nosotros de un verdadero teatro musical. La afirmación con la que doy inicio a estas líneas propone, en primer lugar, una mirada que anime a quienes, ahora mismo, tratan de corroborarla a través de diversos experimentos. Pero también incluye un espacio de duda en el cual esa aparente imposibilidad: la de que se logre entre nosotros un estado de atención que, en lo teatral, se confirme también desde su mezcla con la música, nos alerta sobre obstáculos que merecen una imposterable discusión. Tres espectáculos (*Pedro Navaja*, *Habana carnaval* y *El fantasma de la Ópera*) han mantenido, durante los primeros meses de este 2006, las expectativas abiertas respecto al género, y han conseguido distintas escalas de atención y aplauso. A esas producciones, que han removido nuestra memoria y nuestra tradición del musical cubano, quiero dedicar los próximos párrafos, dejando para el final la promesa de varias consideraciones que desde hace un tiempo ya me rondan.

### Larga navaja la de Pedro

La cifra de espectáculos dirigidos por Nelson Dorr lo convierte en uno de nuestros más prolíficos hombres de teatro. Obras dramáticas, comedias ligeras, en concepto de pequeño y gran formato, dan fe de su pasión por las

tablas, en las que Nelson se ha movido con asombrosa versatilidad. A él le debemos sucesos como *Tía Mame*, *Una casa colonial*, *Confesión en el barrio chino...* y *Pedro Navaja*, no el que fuera estrenado en el Teatro Musical de La Habana bajo la guía de Jesús Gregorio en una puesta que logró el raro privilegio de traspasarse a la pantalla televisiva, a mediados de los ochenta; sino este que, firmado por él como director y libretista, devolvió al Teatro Mella una pretensión de rescate del género. El espectáculo, para decirlo en breve, logra ese empeño a medias: nos deja entre las manos el anhelo de aplaudir entregas más redondas, al tiempo que esclarece qué puede ser necesario entre nosotros para que reviva un genuino teatro musical.

Ya se sabe que tuvimos la compañía que respondía a esos intereses, y la perdimos. Allá en Consulado y Virtudes sigue cayéndose de pena el teatro que se repletaba con revistas y montajes que dirigieron el propio Dorr y Jesús Gregorio, y Héctor Quintero y José Milián, por mencionar algunos de sus artífices. El musical es un género que posee la persistente virtud de la incomodidad extrema: o gusta o es odiado. Tildado de frívolo, de decadente, de superficial, de glamoroso porque sí, debe batallar cada vez que se le anuncia contra quienes parecen no ser capaces de entender que también esta modalidad ha avanzado hacia formatos menos ampulosos, más comprometidos, menos ligados al entretenimiento

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS







género que debiera mostrar las habilidades de un actor que puede bailar y entonar con dignidad, se acumulaban en el lado negativo de las apreciaciones. El cuadro de *La isla de las cotorras* se convierte en un punto y aparte del espectáculo, pues gracias a su irrupción, que se extiende en demasía, uno acaba sin embargo preguntándose por qué Dorr no prefirió rescatar la obrita de Villoch y punto, limitarse a un experimento en el cual un musical verdaderamente cubano, y no convertido en tal mediante cambios y remiendos, pudiera seducirnos con la gracia que él sabe conceder a sus mejores momentos.

En el elenco destacó José Luis Pérez, quien alternaba con Héctor Villar y Miguel Fonseca. Pérez sacó partido incluso de las aparentes limitaciones de su físico para convertirse en un ladrón latino y descarado, al que defendía con sus mejores recursos. Cantando con decoro, interpretando verdaderamente,

José Luis fue la mejor revelación de la puesta, demostrando que en Cuba sí hay actores (aunque no abundan) listos para mayores retos en el género. A su lado estuvieron María Teresa Pina y Nieves Riovalles, quienes lograron mantenerse en pie sobre las largas horas de representación con buen paso, luchando a ratos con las Chicas del Mon Chéri que hablaban en un tono más cercano al de una llamada interprovincial que al de la proyección teatral específicamente dicho. Zenia Marabal, sobreviviente de los tiempos añorados del Teatro Musical de La Habana, era una presencia que se agradecía en el espectáculo, incluso en momentos en que ya no tenía, en escena, acciones precisas que cumplimentar. Los aplausos demostraron que su vena humorística, sus capacidades para improvisar y su manera certera de controlar al público sostienen un modelo actoral al que debieron mirar con mayor limpieza varios de sus colegas. Confieso que me aburrí con varias coreografías meramente decorativas, que me

sorprendí al ver a los parroquianos del Mon Chéri mirando con atención hacia al escenario del cabaret tanto en los instantes en que estaba lleno de bailarines como cuando estaba completamente vacío, que el vestuario y la escenografía de Abraham me parecieron simplemente correctos, y que me irritó ver a actores no sólo ya doblando: pecado grave en un auténtico musical, sino haciéndolo además sobre voces que ni siquiera eran las suyas. Y que a pesar de lo señalado, me divertí con Maylú Hernández y demás miembros del cuadro alhambresco. Había en ellos la naturalidad y desparpajo que ojalá hubiera abundado en el montaje, y que hubiera hecho menos denso el largo tiempo de representación.

*Pedro Navaja* no es, exactamente hablando, si se le compara con sus colegas internacionales, un musical caro y fastuoso. Para ello hubiera precisado una escenografía más dinámica, mejor equipamiento técnico, más visualidad teatral y no simple abigarramiento. Lo es, sí, entre nosotros, pues esta clase de propuestas son auténticas rarezas en nuestra cartelera. Tuvo su mayor triunfo en la respuesta de público, que si bien agradeció que se le recortara una hora, también permaneció fiel al espectáculo durante su primera temporada, atraído por las figuras de la televisión que intervenían en el empeño y por su propio atractivo de baile y música. De haber sido un intento más mesurado, medido acaso con el filo de la propia navaja que maneja el protagonista, su éxito hubiese sido mayor. Demostró que resulta imprescindible, si se quiere continuar con este camino, manejar actores y actrices más entrenados física y vocalmente, capaces de funcionar como un auténtico conjunto y no como valores individuales al compartir la escena. Pero Dorr saltó sobre todo eso sabiéndolo un obstáculo de antemano: carecemos de formación concreta para esos fines, y si se proyecta algo como esto, tendrá que hacerse con lo que hay y no con lo que quisiéramos. Es una verdad tan dura y franca como esta otra: el musical es un género que requiere

artistas especializados. No siempre basta con ser buen actor, cantar más o menos, o desplazarse con gracia para poder asumir tan grande reto. Dejó en algunos la nostalgia de esos momentos teatrales de buen gusto musical que fueron, entre nosotros, *Mi solar* y *Las vacas gordas*, por sólo mencionar dos ejemplos nacionales de los años sesenta. Y por encima de todo lo que pueda criticársele, un aplauso en el que yo mismo, interesado en el género, quisiera encontrar las bases de una exigencia y una persistencia que nos deje, de aquí a un tiempo, volver a hablar del musical gracias a un director como este, al cual puede agradecerse, incluso, por dejarnos ver lo teatral en sus excesos.

### ¿Carnaval o carnival?

Prácticamente coincidiendo con el esfuerzo de Nelson Dorr, quien debió saltar al Mella sólo unos días después de que su hermano repusiera allí otro éxito de los ochenta: *Una casa colonial*, Danza Contemporánea de Cuba demostró que sigue siendo una agrupación que no le teme al riesgo. Bajo la guía de Miguel Iglesias, el

espléndido conjunto de bailarines y demás artistas que la componen, ha ido recuperando un estado de vida real que se extraña en otras zonas de nuestro panorama danzario y cultural todo. Mezclándose a experiencias de coreógrafos extranjeros y alentando a nuevos talentos, DCC es la protagonista de carteleras exitosas, que pueden generar numerosas polémicas, pero que mediante los valores de *Nayara* o *Compás*, cumplen con las expectativas de sus fieles. No se habían enfriado los tablancillos de la compañía, recientes los estrenos de *Restaurante El Paso* y *El Dorado*, y ya estaba la tropa de Iglesias anunciando a bombo y platillo un musical que se añadía a su extenso repertorio. Bajo la dirección del norteamericano Tony Giordano, se promocionaba *Habana Carnaval*.

Si me he extendido varios párrafos sobre *Pedro Navaja*, confieso que no haré lo mismo sobre este proyecto. Y lo lamento decirlo en forma tan breve y drástica, pero *Habana Carnaval* es uno de los sucesos más lamentables en la órbita de esta honrosa agrupación. Es casi increíble que tras la provechosa estela de discusión y aplausos que lograron las coreografías de Julio César

Iglesias y Cathy Marston, DCC se haya embarcado en semejante paso en falso. Una mirada a una Habana en la que una imposible norteamericanita-aprendiz-de-bailarina se enamora de un cubano-músico-él, y obliga a venir a la Isla a su padre, un senador, para intentar convencerla de que esa pasión es imposible, se disuelve entre ires y venires de un cuerpo de baile vestido siempre como para salir a la pista de Tropicana, hábil sobre todo en sortear la lluvia de micrófonos de referencia que inundaban el espacio, en uno de los más superficiales empeños que pueda recordar como supuesto acercamiento a nuestra realidad. Ni los diseños ni la coreografía de maestros como Arrocha y Rolando podían dar un tono uniforme a lo que inundó la sala Avellaneda del Teatro Nacional, en esa suerte de Romeo y Julieta de Centro Habana en la que sólo la dirección musical de Demetrio Muñiz puso algún acento recordable. *Habana Carnaval* (o *carnival*, porque eso era lo que se mostraba: una imagen estereotípica y no segura de un carnaval cubano como telón de fondo), es todo lo que una compañía de tanto prestigio no debe hacer; incluido el hacer sentir a su público la pena ajena que provocaba una figura como Gretel Montes de Oca al ser presentada como cantante. Ella, un talento exacto en Danza Abierta, fue invitada a asumir un rol donde sus posibilidades danzarias eran lo menos explotable, y su voz se perdía frente a los micrófonos que la intérprete miraba, en escena, con notable terror. A su lado, Camilo Mederos cantaba con dignidad (es su oficio), pero no se logró nunca el balance entre ambos. No podía faltar en este recital de clichés cubanos una escena de balseros, y ahí se sumó otro momento de pena ajena, involucrando esta vez a esa mujer tan respetable que es Isabel Blanco, incapaz de convencer como cantante. Ojalá hubiesen tenido todos la frescura que, en algunos instantes, mostraron sin



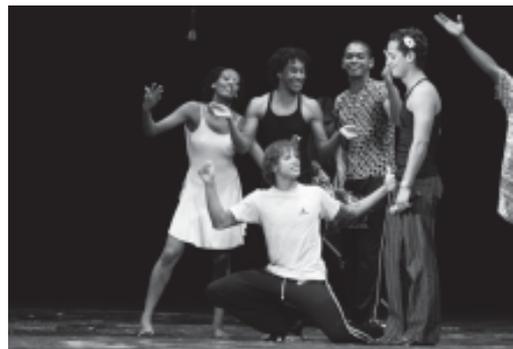
recato Nadiezhda Valdés, como Caridad, y Miguel Altunaga como su hermano. Pero ya se sabe lo que ocurre con las golondrinas.

Si *Pedro Navaja* lograba conciliar sus excesos mediante la respuesta aún turbia pero veraz a nuestras urgencias respecto al musical como carencia, *Habana Carnaval* abría un agujero negro que reclamaba nuevas preguntas. ¿Necesita Danza Contemporánea de Cuba arriesgarse en proyectos así, someter a prueba sus capacidades en montajes maratónicos que no aporten nada a lo mejor de su carrera, y que hagan sospechar incluso sobre los intereses que la llevaron a enredarse en esta madeja? ¿Debe y puede un artista extranjero poner a una compañía nuestra en tal estado de riesgo ofreciendo proyectos de tan escasa ganancia? Producciones como la que comento no hacen sino dar razones a los enemigos del musical: ponen en evidencia los peligros que nos circundan cuando no exigimos al género una verdad que no se limite al simple entretenimiento, y que no rebasa una zona de intercambios auténtica con las voluntades y necesidades de quienes lo asumen. Fueron sólo dos funciones las que tuvo este acontecimiento. Ojalá Danza Contemporánea convoque a dramaturgos y músicos para que, en un esfuerzo de experimentación orgánica, consiga hacer un musical cubano en el que podamos reflejarnos sin pie forzado, y donde el talento de todos brille en una conjunción que se justifique y nos beneficie del modo en que esta compañía sabe hacerlo, imprescindible como es cuando se habla de la cultura nacional ahora. En la conferencia de prensa, un periodista preguntaba al director, con esa torpeza triunfalista que tanto nos ataca, si había creado esta obra para ganarse un Tony en Broadway, como ignorando que debido a las tensiones políticas entre Cuba y Estados Unidos nuestra compañía no podrá lamentablemente presentarse en ese país, ni con sus mejores producciones ni con esta. Uno se pregunta, oyendo esas preguntas y viendo ciertas cosas, si hasta el bloqueo, en ese apartado, no tendrá su lado positivo.

### El fantasma de lo musical

Para cerrar, al menos temporalmente, estas visitas a los espectáculos que prometen un reverdecer del género en la capital, decidí acudir al Anfiteatro de La Habana, un sitio del cual poseo pocos recuerdos teatrales. Un elenco mixto, en el cual Alfonso Menéndez hizo coincidir algunos artistas vinculados a *Pedro Navaja* con el Ballet de la Televisión, figuras del Lírico, etc; apostaba allí por traer a Cuba el libreto de Andrew Lloyd Webber; uno de los ejemplos más pomposos de esta clase de producciones, eternizado en la voz de Michael Crawford o la e(x)terna Sarah Brightman desde que se le escuchara por vez primera en 1987. Para hacer tal, debí anteponerme a la escasa simpatía que esta pieza me concede: a pesar de sus excelencias musicales es, como *Evita*, uno de los musicales que menos me ha seducido, debido tal vez al efectismo espectacular que lo acompaña casi siempre. Anunciado con persistencia y énfasis, el conjunto cubano se proponía presentarnos la totalidad de lo que conocemos como *El fantasma de la ópera*, coincidiendo para bien o para mal con la programación del recientísimo filme de Joel Schumacher sobre el original en nuestros cines y nuestra TV.

Pero lo que en verdad puede aplaudirse bajo el cielo tropical no es exactamente *El fantasma de la ópera*, sino apenas su música. Quiero decir, que los artistas decidieron ofrecer una versión en concierto de la partitura, sin asumir el argumento total de la obra, con sus diálogos y demás. Algo es algo, se podría decir, pero la verdad es que la experiencia se convertía en algo frustrante ya que ni siquiera se escuchaba cantar a los intérpretes: pretextos como el riesgo de cantar al aire libre fueron erguidos para convencernos de que lo mejor es lo que se nos brindó: una suerte de pantomima musicalizada sobre una fría cinta en la que, a manera de *playback*, ya estaba grabado todo. Los actores se ven reducidos, sin argumento ni posibilidad real de



mostrar sus habilidades, a una gestualidad enfática y coreografiada hasta el cliché, mientras un número musical sucede a otro sin pausa, en algo que, para quien no conozca la trama, puede resultar abrumador. El resultado final, entonces, queda más cercano a lo fonomímico que a la médula del género, más cerca (con el debido respeto al esfuerzo de muchos, y sin ánimo de mala leche) de lo que nos mostraba años atrás el nunca bien recordado Centurión que de la voz esplendorosa de Elaine Page. Un musical no es solamente la partitura. Por magnífica que esta sea, lo que debe deslumbrar es su acomodo a un conflicto, y la manera en que engarza sus acciones mediante la mezcla insólita de palabra hablada y música. Ciertamente, al presentar el esfuerzo como un «concierto», algo de eso se excusaba. Pero... ¿un concierto en el que no se canta verdaderamente, donde lo que se muestra es mímica y no acción, doblaje y no canto? Con el mayor respeto de los actores y el público que aplaudió la puesta, yo me sentí defraudado ante lo que, sin términos peyorativos, a

mí me pareció algo cercano al simulacro. Sobre todo, cuando veía en escena a actores que fingían no ya doblar sus voces, sino otras completamente ajenas, con lo cual sus esfuerzos interpretativos, en un «concierto» quedaban reducidos a lo mínimo. Hollywood mismo, que instauró la penosa costumbre de imponer a actores que no cantaban en roles que se lo exigían, no perdonó nunca a Audrey Hepburn cuando ella asumió el papel titular de *My fair lady*, que se esperaba fuera encarnado por Julie Andrews. Y hoy ese filme, clásico y todo, sigue cargando aquel estigma.

El maestro Menéndez, en sus notas al lujoso programa de mano, insiste en que «nuestra puesta (en concierto), discreta y modesta, recae solamente en el nivel interpretativo de los solistas y sus condiciones vocales.» Uno podría preguntarse, más allá de las buenas intenciones, cómo comprobar tal cosa, si las escenas de diálogo que afianzan los puntos climáticos y de mayor exigencia histriónica de la obra no quedan a la vista, y si las condiciones vocales no se ponen a prueba más que en el estudio de grabación y no en el escenario, inundado además por un estilo más bien televisivo de lo coreográfico, y una encartonada gestualidad que pretendía dotar de una teatralidad ya maniquea al resultado todo. De alguna manera, en esta puesta donde el protagonista tiene tantos dobles, el fantasma genuino, el que ha permitido a este musical permanecer en cartelera por dos décadas, no se dejó ver. Y es una pena.

Agradezco sin embargo a Menéndez lo que podría ser, en cierto modo, el aspecto educativo de su esfuerzo. Nuestro público recela de musicales de largas partituras, y con esta especie de concierto, sin embargo, se demostró que hay una zona del auditorio dispuesta a tolerar y disfrutar piezas de gran extensión. Pero si lo que se pretende es en realidad hacer

musicales verdaderos, aconsejo aún más «discreción y modestia». Si es verdad indudable que en «Cuba existen valores jóvenes y capaces de cantar», y se tiene la conciencia de que «para algo nos debe servir la carencia de recursos... para demostrar que con poco, sí podemos»; bien podría redirigirse mucho de lo aquí empleado para que corroboremos todo ello en piezas menos dependientes del despliegue abundoso de recursos. Y que ya existen, en la propia historia del musical más rancio. Recuérdese *A chorus line*. O *Cats*, afianzadas en sus intérpretes más que en el lujo a lo Ziegfield. Hay aquí una voluntad de hacer que considero positiva, si bien necesitada de replanteos esenciales. El conjunto anuncia ya un próximo montaje: nada más y nada menos que un clásico de la opereta (y no del musical, como se le promociona incorrectamente), *La viuda alegre*. Ojalá el espíritu y el ejemplo de Rosa Fornés, sin dudas nuestra mejor Ana de Glavary, los guíe a una representación donde el canto sea real, y donde todo el argumento se una a las voces que, para producir esa rara esencia teatral en la que se combinan melodía y argumento, podamos aplaudir entonces.

### El espectáculo debe continuar

Confieso ser un espectador muy exigente. Y que en cuanto al musical, es como la ópera un gusto privado que demoro en compartir con puestas que no me ofrezcan determinadas garantías. Sin embargo, la urgencia de que el género tenga entre nosotros un espacio natural, y la curiosidad que me hace indagar sobre figuras que puedan defenderlo, me han llevado a estos escenarios, a estas representaciones tan diversas. Y seguiré estando allí donde anuncie otra pieza del género en el cual confió tanto Brecht, sabiéndolo subversivo en su médula.

Ya que no hay una escuela donde se prepare a los actores para semejante empresa, tendremos que hacer del escenario mismo esa escuela: una tradición que en el teatro cubano repetimos sin descanso. Aquí, en estos espectáculos, están ya algunos artistas de los cuales, tal vez, dependa el futuro y real renacimiento del género en Cuba, herederos aún inconscientes, tal vez, de los grandes del Alhambra y el ámbito lírico en el que Lecuona, Roig y Prats fueron líderes. Esa tradición nos ubica en el doble filo del musical: un género cuyas altas exigencias deben ser cumplidas para que la ovación sea veraz y duradera. Nadie sale a dar treinta y tres fouettés con una zapatilla rota. Nadie, sin el entrenamiento riguroso que ello conlleva, debiera lanzarse a estos retos sin comprender la multiplicidad de aristas y detalles que un verdadero musical implica. Con la persistencia de quien funda y recupera, quiero sumar a mis críticas—sin dudas discutibles—el ánimo que tal vez sea mi mejor aplauso, impulsando a estos intérpretes, coreógrafos y directores a no perder la fe, a procurarse nuevos modelos, a indagar en ellos hasta responder a la necesidad de un musical realmente nuestro, que crezca desde los clásicos pero se entienda contemporáneo y cercano. Y donde, cómo no, se cante, se baile, se actúe de veras. En Londres y New York di mis aplausos más encendidos a los que, desde las tablas, hicieron todo eso para mí en *Jerry Springer* y *Chicago*. Me gustaría repetir el fervor de esos aplausos aquí, en Cuba. Por ahora, Tony Díaz anuncia su añorada versión de *Cabaret*. Me apunto, desde ahora, en la cola para escribir sobre ese estreno otro apasionado comentario.

**N. Espinosa M.**

## ■ La farsa de Bachiche

José Milián y el Pequeño Teatro de La Habana consiguieron estrenar a mediados del pasado junio –tras múltiples imprevistos– *La reina de Bachiche*, un texto del dramaturgo y director que, escrito en los sesenta, resultó merecedor de mención en la edición del Concurso Casa de las Américas correspondiente a 1967.

Poco después la obra subió a escena en la sala Van Troi, de la ciudad de Santiago de Cuba, e integró el repertorio del Conjunto Dramático de Oriente, bajo la conducción de Miguel Lucero y con la participación de los entonces noveles actores Dagoberto Gaínza –quien hacía su debut teatral–, Enrique Molina, Yolanda Cuéllar, Félix Pérez, Nora Hamze, entre otros, a la par que, durante el propio año, la actriz y directora Berta Martínez iniciaba el laboreo sobre la misma con parte de la tropa del grupo La Rueda en un elenco que conformaban figuras luego tan reconocidas como Gladys Anreus, Alicia Bustamante, Teté Vergara, Isabel Moreno, Eduardo Vergara, Ricardo Barber y Ana Molinet. Se trabajaba en el tabloncillo de la propia sede del grupo (en calle 11 entre L y K, en El Vedado). Lentamente una escenografía compuesta por desechos se iba armando, en tanto se realizaban ensayos con público y, a punto de culminarse el montaje –que muchos testimoniantes califican de memorable–, el proceso hubo de interrumpirse. Lamentablemente la experiencia, que prometía ser todo un suceso teatral, quedó inconclusa.

Recién el pasado año *La reina de Bachiche* integró una selección de obras de este autor teatral publicada por ediciones Unión bajo el título *Otra vez Milián* (que juega con el nombre de la conocida pieza del dramaturgo *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, a la vez que introduce ese tono burlón que emplea Milián para referirse a sí

mismo), en tanto a casi cuarenta años de su escritura era elegida como próximo estreno del Pequeño Teatro de La Habana. ¿Deuda escénica del dramaturgo –devenido desde hace años director– consigo mismo? ¿Descubrimiento de nuevas resonancias en el texto? El espectáculo que se nos muestra guarda una coherencia genérica esencial con el tejido escritural sobre el cual se alza, pues se trata de una farsa poética: una realidad ficcional de trazos fuertes, aristas bien marcadas, que en su distorsión alude a otra realidad y se acompaña de una opacidad, un nivel tal de ambigüedad que permita la amplitud referencial necesaria a la diversidad de interpretaciones.

El tema del poder recorre de una punta a la otra el discurso. Las prerrogativas que brinda aquel a quien lo detente –entre las que se cuenta la efectiva mutilación de las capacidades humanas– incluye el ejercicio de la superioridad racial, un subtema enfatizado tanto en el desarrollo de la trama (le cuesta la vida a la hija de la Reina) como en los signos escénicos escogidos para expresarlo: la figura del Negrito de nuestro bufo dentro de una palangana donde a fuerza de cepillo se le intenta hacer blanquear. Entre tanto, el reverso de la autoridad verdadera, la formal e inoperante, se muestra en la imagen del Presidente de la República –especie de rey Momo–. Puesto que quien hace y deshace es una mujer –la Reina– es posible la lectura ceñida al universo familiar y la sujeción matriarcal que obstaculiza el libre albedrío de los vástagos, fenómeno común en nuestras culturas.

De cualquier modo, por su propia naturaleza genérica, quien vaya en pos de una lectura apegada al contexto social o de un corpus dialógico que siga las pautas del intercambio verbal

propio de la escena realista, hallará algo bien diferente toda vez que la construcción libérrima del discurso está animada por el espíritu del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo, mientras el *ludus* surrealista también parece prestarle algunos servicios.

Teatro en que se quintaesencia la poética escénica de José Milián, bien podría entenderse cual si se tratara de un *capriccio*, en el mismo sentido en que se utiliza el término en el ámbito de la creación musical (en su *Diccionario de la música*, Rousseau, en 1767, lo definía como una música de tema libre donde el compositor da rienda suelta a su genio sometiendo al fuego de la composición.)

La actriz Gina Caro tiene a su cargo el papel protagónico. Su Juana Rosa de Bachiche –un personaje de difícil interpretación– consigue ejecutar con limpieza la compleja partitura que le ha entregado el director, aunque la calidad de su voz no la ayuda a valerse de ella como recurso para afirmar su presencia y, en varios momentos de sus intervenciones, no se consigue escuchar la totalidad de sus parlamentos, asunto este que atenta visiblemente contra la recepción de una obra donde la palabra (y sus juegos múltiples) exhibe una particular importancia.

La secunda con suma eficacia Estherlied Marcos, en Irene –uno de sus mejores trabajos–, mientras Doraimi Guerra, como Genoveva, y Lissette Soria, la reina de Manguitos, ofrecen excelentes desempeños.

El Juan Bimba de Asdrúbal Ortiz no desmerece en relación con su extensa prosapia, posee la gracia necesaria y las habilidades para el canto y el baile que resultan indispensables para su papel. El Antón de Ángel Ramírez Lahera crece a partir del momento en que

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



lleva a vías de hecho su rebelión contra su arbitraria y tiránica madre. El Presidente de Marcial Reyes es ejecutado con una discreción y mesura que se agradece, aunque el actor puede aún obtener mucho más de este papel. Por último, Nathalie Gómez desarrolla atinadamente sus personajes de *La Hija Muda* –muy precisa resulta su intervención en el final de la escena que abre el segundo acto– y la Reina de Bolondrón.

En general, y pese a la inestabilidad que en los últimos años caracteriza la conformación de los elencos, en esta puesta se observa una buena labor de conjunto.

La banda sonora muestra la acostumbrada excelencia que acompaña la labor de Enrique Jaime, y se enriquece con la presencia de un tema musical compuesto especialmente para la puesta por el trovador y compositor Augusto Blanca y con la canción *La tísica* en la voz de Xiomara Palacio.

Bajo el diseño de luces de Marvin Yaquis la austera escenografía de José Milián (que me hace evocar su última versión escénica de *Esperando a Godot*) y, sobre todo, el vestuario y los accesorios de las respectivas reinas alcanzan su justa dimensión visual, a la vez que la puesta logra el contraste necesario entre sus diversos ambientes y atmósferas.

El programa de mano realizado por Fernando Yip –no obstante los escasos recursos y las enormes dificultades para ello– mantiene el mismo formato que identifica a la agrupación pero, en la búsqueda continua de metas más altas, tiene una calidad que se agradece, guarda un interés para el espectador que, con gusto, lo conserva y lo lleva a casa.

De nuevo José Milián y el Pequeño Teatro nos enfrentan a una propuesta inquietante y diferente, donde interviene lo escatológico y el humor negro, mediante una obra en

la cual José Triana destacara su desparpajo y violencia hechas poesía gracias al talento de su autor.

Creo que *La reina de Bachiche* está emparentada estilísticamente con *Vade retro* y quizás con *Otra vez Jehová...* ateniéndonos a la obra del autor; en el contexto del teatro cubano es posible establecer nexos con la *Electra* virgiliana y con otras obras que vinieron después. Es un hecho artístico propio de los sesenta, un exponente de las rupturas y los estremecimientos que una zona imprescindible del teatro cubano produjo en esa época. Desde la cubanidad refracta discursos dramáticos como el que cristaliza en *La loca de Chaillot*, o aquel que fluye en las experiencias del Living Theater, y una mirada más suspicaz podría hallar, incluso, analogías burlescas –puro choteo– con la reina Gertrudis y su príncipe Hamlet.

Una circunstancia burocrática dio al traste con el espectáculo que preparaban Berta y La Rueda. Los años que vinieron después no fueron propicios a este tipo de expresiones desde la zona de la dramaturgia (y

aún hay quien afirme que pueda haber teatro cubano –como expresión reconocida– sin una dramaturgia que como tal lo sustente). El concepto de *lo nacional* privilegió lo externo, la superficie, lo fácilmente reconocible y también lo circunstancial y figurativo. Se dio por sentado que la participación del arte en la edificación de un nuevo mundo social se asemejaría a la labor de propaganda, de agitación; cuando no, su función política fue entendida en un sentido sumamente estrecho.

A estas alturas tal vez José Milián haya saldado la deuda –en caso de que la tuviera– de ver a Bachiche y su reina en el escenario pertinente –bien se sabe que la única puesta que tuvo la obra lo dejó insatisfecho–. Pese al calor omnipresente los espectadores acuden al teatro cada noche, siguen atentos la representación, sonrían, ríen, a veces comentan, premian luego al equipo con sus aplausos. Los teatristas que pertenecemos a otras generaciones entramos al fin en contacto con la pieza. Quizás realicemos un viaje en el tiempo,

hacia los míticos sesenta pero, entretanto, en la capital donde tiene lugar esta representación –que ubica su espacio ficcional en la cercana Matanzas, tierra natal del poeta– se hace más intensa la red de ciudadelas; los márgenes sociales cobran amplitud y las subculturas ganan visibilidad. Tienen lugar desencuentros entre prácticas culturales antagónicas que, a veces, transitan por las diferencias raciales.

Su rostro se ha tornado sucio y ruinoso. El aire de sus calles se llena a ratos de groserías e impropiedades, por instantes se puede sentir el olor de la violencia. La comida, un elemento hartamente frecuente en nuestra dramática, continúa sin abundar en nuestra mesa.

En Bachiche Juana Rosa se empeña en que el color negro ni siquiera existe y las reinas que acuden a su cita se hallan siempre bien dispuestas a emprender una alegre depredación.

**Esther Suárez Durán**



## ■ Desafuero nocturno o el precio de la ternura

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



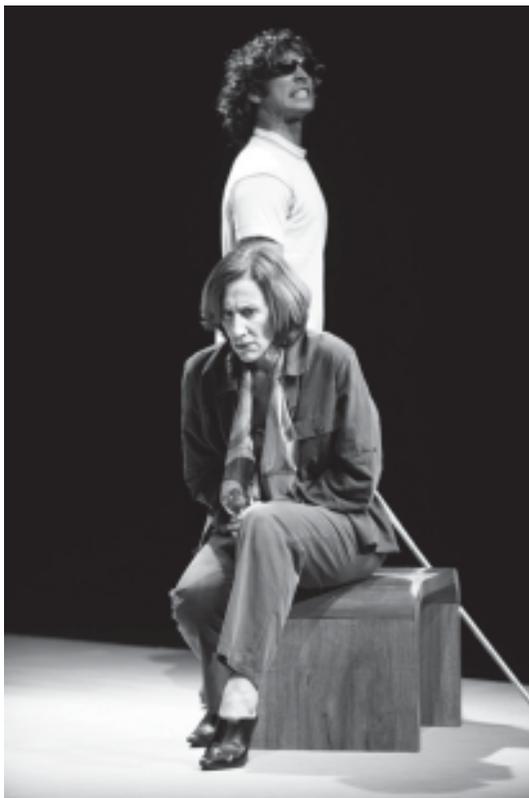
En nuestro medio teatral se ha hecho poco frecuente que un mismo director insista en la órbita de un dramaturgo. En otras décadas sí hallamos ejemplos notables. Podría ilustrar esa tendencia el ciclo lorquiano de Berta Martínez o la sostenida relación de Alberto Pedro con Teatro Mío y la directora Miriam Lezcano. He pensado siempre que a nuestra escena le hubiese venido de maravillas un diálogo más fecundo entre los mejores escritores y los virtuosos de la puesta en escena. Roberto Blanco estrena *María Antonia* en 1967 y —a pesar del rotundo éxito— no insiste en la obra de Eugenio Hernández Espinosa; Berta asume *La casa vieja* de Abelardo Estorino, en el 64 y después no ha regresado a los textos de este autor. En las temporadas más recientes se dan aislados casos de continuidad. Podría

citarse la insistencia de María Elena Soteras en las comedias de Julio Cid o la labor de Norge Espinosa para Teatro de las Estaciones.

Pancho García —en un momento de plena consagración como actor— está incursionando también en la dirección y ha asumido con preferencia la obra de Paloma Pedrero. Después de leer varios textos de esta consagrada dramaturga española —que además se ha desempeñado con fortuna como actriz y directora— me resulta comprensible la atracción de García por sus situaciones y personajes. Paloma posee un envidiable olfato para encontrar argumentos sólidos y expresivos. Suele acudir a conflictos fuertes que desencadenan el crecimiento de la acción y —lo que parece importarle más a la escritora— ponen al desnudo manquedades y

contradicciones humanas. Lo social en Pedrero parte del dolor auténtico, de la insólita yuxtaposición de elementos verosímiles. En *El Pasamanos* la historia viaja con magistral eficacia de un asunto casero y doméstico a la manipulación mediática de la enfermedad y el dolor. *Magia Café* es una obra con vocación coral que ahonda en algunas de las obsesiones de la autora. La conmovedora historia de un grupo de marginales que pretende conservar bajo techo su precario equilibrio, se convierte —sin sombra de retórica— en una aguda reflexión sobre el oportunismo político, en una revisión de conceptos como la marginalidad o la demencia que las estructuras de poder suelen asumir de una forma cómoda y superficial... Un estudio más hondo de la literatura dramática de Paloma permitiría establecer nexos entre la magia de esta obra y la propia creadora.

Vale recordar que Pancho obtuvo premios y excelente repercusión crítica al protagonizar *Una estrella*, otro de los mejores textos de Paloma. Con su robusta apropiación escénica de *En el túnel, un pájaro* fue merecedor de uno de los codiciados Premios Villanueva de la Crítica en 2003. Al elaborar el proyecto para el estreno mundial de *Los ojos de la noche*, García escribió unas notas en las que aclara: «No es la bella amistad que nos une a Paloma y a mí lo que me impulsa hacia su teatro: fue el teatro y, más tarde, justamente su teatro, lo que la provocó. Nuestra amistad surgió entonces del respeto y la admiración mutuos hacia nuestro trabajo. Su dramaturgia me seduce, porque trata asuntos que nos atañen a la existencia de los hombres y mujeres de nuestra actualidad. No



importa la ideología que profesen o en el sistema político en el que vivan sus personajes: sus temas son universales, claman por el respeto y la salvaguarda de la dignidad humana y nos alertan a no dejarnos confundir por la demagogia del poder. Paloma insiste, no se amilana ni claudica como tampoco se deja amedrentar por el embate de la modernidad desalmada, ni se deslumbra ni comercia con el lujo fatuo de la falsa popularidad. Sus obras disparan al centro, allí donde han quedado olvidadas cosas imperecederas: van al rescate o al reencuentro de nuestra identidad, nos invitan a una cruzada en su defensa».

*Los ojos de la noche* resulta impecable en su construcción dramática. La situación inicial crece de forma fluida y orgánica; sin «timonazos» o trampas argumentales artificiosas, pero rehuyendo lo previsible. La esgrima de la réplica y la contrarréplica llega en este texto a

un momento de rotunda madurez dentro de la obra de la autora. Las líneas de diálogo están cargadas de subtextos y –en esto reparé especialmente pues constituye una de mis obsesiones como escritor para la escena– las muchas palabras están defendidas también por silencios, murmullos; en el plano textual laten acciones físicas llenas de sentido que aportan vigor al intenso juego emocional que la obra propone.

A nivel conceptual, *Los ojos...* ahonda en costados temáticos decisivos y sangrantes en nuestra contemporaneidad. Se ponen en solfa conceptos tan bendecidos en muchas sociedades como el éxito y el confort. La lucha de esta mujer por realizarse, por *llegar, ser, tener* la ha ido endureciendo hasta poner en peligro su sensibilidad y no le ha dado herramientas para enfrentar la vejez y el eclipse de la belleza con armas –útiles, aunque no infalibles–

como la ternura y la ración de paz que suele brindar la aceptación.

En el otro personaje, como él mismo se define «pobre y ciego como un topo», Pedrero se esmera también en la caracterización. Su demostrado amor por los que viven en la cuneta de la sociedad no la lleva a idealizarlo o hacerlo portavoz de verdades incontestables. El hombre acierta en descubrir los miedos de ella, en denunciar –con un parlamento sintético y brillante– su apego al teléfono móvil y a otras máquinas, su dependencia similar a la de un enfermo en estado terminal. Pero este joven también padece sus propias contradicciones. Acepta que no sabe amar, lo cual no es pequeña desgracia.

La puesta en escena de Pancho con Argos Teatro respeta el texto y el rico universo filosófico de la autora, pero adecuando, enfatizando, podando con extrema sobriedad para propiciar el diálogo con el espectador cubano. La comunicación se asegura por la universalidad de los sentimientos e ideas que el original porta. En ocasiones los directores se sienten obligados a adicionar y adaptar para que su labor se haga más visible. García se salva de esa ingenua tentación con una dramaturgia de puesta en escena a la vez inteligente y cuidadosa.

El ámbito escenográfico –a cargo de Maikel González– contribuye a ubicarnos en un ambiente que anda entre lo íntimo y lo frívolo. Los muebles son hermosos y tienen la cualidad, el peso, la textura, la solidez de algo que provocará dolor si tropiezas. En la zona de la cama tal vez se pudo lograr mayor poesía visual con menos madera o una selección más estricta de los objetos. En el plano delantero –el que dialoga más de cerca con el espectador del Noveno Piso del Teatro Nacional– se conjuga la eficacia escenográfica y el formidable diseño de luces de Manolo Garriga. La iluminación funciona aquí de forma orgánica, conceptual; grafica y contrapuntea el mundo de luces y sombras que nutre la batalla sentimental de estos dos seres que tantean al centro de la noche.



Hacia la primera mitad de una de las funciones a las que asistí eché de menos una presencia más incisiva de la música original y la banda sonora que estuvieron a cargo de Danilo Aguilar. Sin embargo, analizando el montaje en su conjunto, me percaté de que una mayor intromisión de sonidos o efectos podía restar dramatismo a las situaciones o magnitud a los silencios.

García parece haber estado consciente de que en la dirección de actores se jugaba su carta principal en esta partida. El movimiento resulta a la vez rico y contenido. Los intérpretes explotan todos los ángulos visuales del ámbito escénico con fluidez y solvencia. No se percibe ese intento de composiciones elaboradas para un argumento que no las necesita, ese afán de llenar de muchas pequeñas acciones que enturbia algunos espectáculos. Aquí la expresión física está clara, el sentido

resulta nítido y el dibujo escénico se torna natural no por naturalista, sino por coherente y eficaz.

Si *En el túnel, un pájaro* Pancho contó con su propia labor protagónica y con uno de los mejores desempeños de Miriam Learra, una actriz de larga y exitosa carrera, aquí logró una intérprete muy adecuada para esta mujer que piensa en morir a pesar de amar desesperadamente la vida. Mónica Guffanti ratifica la madurez de su carrera. Convence con la interiorización de sus dudas o pasiones, se mueve con gracia y ligereza, elabora una creíble cadena de acciones. Comentaba a la salida de una de las funciones que el momento en que se quita los lentes de contacto (un hecho de especial significación para el argumento) resulta ejemplar en cuanto a la pulcritud casi minimalista de la acción y confirma su alta profesionalidad. En las primeras funciones el calor reinante

en el Noveno Piso puede haber contribuido a que —a pesar de tratarse de una actriz de una formidable dicción— algunos textos de la segunda mitad del espectáculo no hayan llegado con suficiente fuerza y valoración. Pero —ofreciendo otra prueba de rigor— Mónica perfiló y profundizó en su faena a lo largo de la temporada.

Pepe Ronda asumió un reto al poner su breve carrera a convivir con la veterana Guffanti. El resultado significa un notable crecimiento para su trayectoria como actor. Tratándose de una puesta en escena estilizada pero con una fuerte base realista, pudo pedirle a Ronda que reprodujera con más detalle la imagen exterior y sobre todo la nerviosa, desasosegada gestualidad del hombre ciego. Sí se aprecia una identificación en las circunstancias humanas y sociales de su personaje. Logra sostener el ritmo del espectáculo, torna creíbles y justificados los puntos de giro del difícil rol. Deberá trabajar más en la emisión de la voz, buscando variedad de registros y proyección.

*Los ojos de la noche* ha resultado una opción de lujo en la cartelera teatral del verano habanero de 2006. Es de esperar que nuevos títulos de Paloma Pedrero y de otros autores españoles actuales lleguen a nuestros escenarios en las próximas temporadas. Los problemas, los dolores, las esperanzas humanas suelen cambiar menos de una latitud a otra de lo que a ratos suponemos. Obras como estas nos lo recuerdan.

#### **Amado del Pino**

¿Qué está pasando hoy en el teatro? Una de las características de la época moderna es su multiplicidad, la variedad de expresiones, la ausencia de un modelo único que nos permita dilucidar un producto artístico mediante algún tipo de patrón. Ante dicha ausencia es la propia praxis la que nos indica los derroteros que sigue el arte actual. El teatro, más que ninguna otra manifestación artística, depende del aquí y del ahora, precisa de ser conocido y apreciado en el breve tiempo que dura su representación, y las referencias son siempre insuficientes para valorarlo.

Un evento como Mayo Teatral, permite vislumbrar el quehacer teatral latinoamericano durante unos días, así como la confrontación con lo mejor del panorama cubano; abre una perspectiva nueva, una necesaria ojeada al cambiante y movido mundo del teatro actual.

Lejos estamos de los días en que el público se dirigía al teatro en Grecia a ver reflejados los mismos mitos que conocía de memoria en un acto de mimesis. También lejama la estricta división genérica de tragedia, comedia y tragicomedia, pues los géneros han devenido monstruos con múltiples cabezas y no siempre un solo corazón. La mezcla que la contemporaneidad ha impuesto en todas las manifestaciones artísticas, haciéndonos olvidar prácticamente lo «puro» —ay Guillén— hace que sea tan difícil definir un espectáculo dentro de un género, o sea, etiquetarlo, pues la mayoría de las obras que vemos hoy día, o de las que vimos en este evento, juegan entre lo uno y otro, con una marcada presencia de elementos ajenos a la tradición teatral como el video, las cámaras de televisión y otros. La tecnología es asumida como parte

integrante del hombre y por tanto de su representación artística.

El Instituto Superior de Arte, que ha sido y es la matriz de gran número de teatristas cubanos, como toda academia, enseña teóricamente un conocimiento precioso, pero adolece de la falta de práctica ante la abundante teoría, al menos en los primeros años de estudio. Es por eso que Mayo Teatral se abre como una oportunidad única para estudiantes como yo, sedientos de comprobar la forma que asume en la actualidad la práctica teatral, sobre todo en el extranjero, buscando referentes que nos acerquen a maneras disímiles de concebir y hacer este arte milenario.

Los escenarios cubanos se mantienen durante todo el año con variados espectáculos en cartelera, y aunque unos más que otros marquen un cambio, un acabado estético que agrade al público o a la crítica, lo cierto es que nuestro teatro pasa por una buena etapa.

Varias obras cubanas fueron exhibidas en este evento, como *La Virgencita de Bronce*, *Stockman y Charenton*, pero interesa más centrar la atención en las puestas extranjeras, por la novedad de tenerlas, por el sentido renovador de algunas, así como por el hecho de encontrar un parangón al ya conocido panorama de nuestros coterráneos.

Por otra parte, se impartieron varios talleres conducidos por importantes teatristas de la escena latinoamericana. Estos constituyeron un momento de encuentro con personalidades que accedieron a poner su conocimiento a nuestra disposición, lo que es siempre loable, además de lo que significa hallar nuevos puntos de vista y experiencias diferentes a través de quienes en el camino del teatro han recorrido un largo trecho, marcado por historias y concepciones que siempre se agradecen.

### Lunes 15 de marzo: La creatividad es una baraja

Hoy comienza para mí Mayo Teatral. Me hubiese gustado estar desde el primer día, disfrutar algunas puestas que perdí por el viaje a casa. No pude ver *La estupidez*, que ha sido todo un suceso. Pero ayer fue el Día de las Madres y, como se sabe, la sangre hala...

Ante la Casa de las Américas vacilo. Confieso que estoy nerviosa. Es normal, lo de siempre, el miedo a lo desconocido. Algunas caras me son familiares, poco a poco llegan compañeros de la escuela. Mi taller se desarrollará en la sala Manuel Galich. Se llama «Dramaturgia de la imagen. Poética del sueño. El muñeco, el objeto, el movimiento. La composición como estructura dramática...» Es un título agotador, pero quien lo imparte, Marco Antonio de la Parra, es de esas personas que desde la primera impresión te resultan simpáticas. Nos recibió con entusiasmo, con una energía que anunció debía ser canalizada hacia la creación. «Hoy vamos a crear, a jugar.» Estamos sentados a cierta distancia los unos de los otros, con un pupitre de por medio. Él, sin decirlo, nos está creando nuestro espacio, ese que resulta inviolable e imprescindible para trabajar.

El primer ejercicio que realizaremos es describir una escena trivial que nos haya sucedido ayer. Marco Antonio pone mucho énfasis



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Regina en el diván

en que lo visualicemos con todos sus detalles: cada gesto y color. Debe ser algo sencillo, sin trascendencia. Elegí el fregado de la loza del desayuno. Él recogió cada uno de los trabajos, doblados en cuatro e hizo una baraja: la baraja de lo trivial.

El segundo ejercicio consiste en relatar o describir un hecho que nos haya marcado la vida, que nos haya dejado huellas indelebles. Algo que nos duela contar. Nos dio libertad para movernos, para sentarnos donde queramos, para buscar la intimidad que nos permite escribir aquello que nos desnuda. Los ejercicios, agrupados en un segundo bulto, conformaron la baraja de lo que nos duele.

Entonces comenzó el juego. Él barajó cada uno de los mazos y luego repartió una carta a cada uno. Ahora debíamos mezclar el hecho trivial recibido con el trascendente, creando un poema, una escena, un cuento, lo que quisiéramos. Todo quedaba en el anonimato, pues habíamos escrito en letra de molde, y la mezcla incluiría ingredientes propios, así que cada texto, como comprobamos al final, cuando los leímos, resultaba una obra original y diferente.

Parra pidió entonces que visualizáramos las imágenes, las frases

que recordábamos de los numerosos textos escuchados. Cuando las mencionamos en alta voz comprobamos que muchas coincidían, las más fuertes, las más hermosas: un cuchillo entre dos amantes en una bañera, la foto de los padres como único recuerdo. Ahora, con esas imágenes que hemos «robado», debemos hacer una segunda mezcla, se trata de unir nuestro texto con lo hurtado, creando una nueva obra, esta vez en un formato diferente. Debemos pensar en imágenes y traer objetos para crear una instalación, un performance, algo que de algún modo ilustre sin palabras lo hecho. Pero eso será mañana. Por hoy nos despedimos.

Regreso a la escuela y la idea de la instalación me ronda todo el tiempo. En la noche se concreta. «Lo tengo to' pensa'ó». Ha sido muy interesante lo que ha hecho el profesor, pues además del aliciente para escribir, da un método que me parece muy inteligente; esa idea de plagiar con sutileza, de tomar imágenes que nos inspiran es muy útil en tiempos como este, en los que parece que está todo dicho y sin embargo uno cree que aún falta tu palabra.

### **Martes 16 de marzo: Aguacero teatral**

Llueve. Llueve en La Habana como nunca antes había visto. La

sombrilla se declara impotente. Las calles acumulan el agua que no puede salir por ninguna parte. Transportarse promete ser una aventura inigualable. La calle G, en la zona de la Casa de las Américas es intransitable. Llego empapada y Marco Antonio me recibe con una sonrisa. Me proclama vencedora. De los presentes nadie está más mojado que yo.

Hoy somos pocos, casi la mitad. Algunos se van sumando en el transcurso de la mañana, pero de cualquier manera no vale la pena hacer el ejercicio que teníamos previsto. ¡Este trópico! Además, hasta hace un momento permanecíamos en la penumbra, con la débil luz que entraba por la puerta de la sala Manuel Galich. Hoy sólo hablaremos, intercambiaremos ideas con el profesor, él aclarará nuestras interrogantes. Parece que el sonido del agua incita a las palabras, las hace brotar desde el subconsciente y las pone en la boca de Parra, que inicia una conferencia acerca del teatro, de sus convenciones, de su concepción como director, actor y dramaturgo. El gran comunicador se desata con la pregunta de Yerandy Fleites, estudiante del ISA de tercer año: ¿Por qué Dramaturgia de la Imagen?

Es curioso que esta pregunta se acerque al viejo dilema de si el teatro es palabra o imagen, la primacía de una sobre la otra, la inclinación de un grupo hacia alguna de estas variantes. Pero de la Parra da una solución mucho más sencilla. La dramaturgia de la imagen es más que la preeminencia de lo visual sobre lo verbal, sino la conjugación de ambas mediante la composición, trabajando a conciencia con los diferentes elementos escénicos y dramáticos en pos de perdurar en la mente del espectador. De la Parra asegura que una obra debe tener, al menos, una escena inolvidable, tal y como Spielberg aseveraba que ocurría en el cine, en sus películas. Una frase inteligente puede olvidarse (a veces las

FOTO: XAVIER CARVAJAL



La Portuguesa

palabras nos traicionan), pero una escena hermosa, bien construida, difícilmente parece.

Otras ideas abordadas fueron la del sueño como teatro privado de cada uno, un teatro para la mente, lo que puede ser explotado como momento de creatividad, de disolución de los imposibles. No se trata de interpretar los sueños en un sentido cabal, sino de tenerlos en cuenta como una fuente para la creación, para solucionar escenas que la vida real nos oscurece.

Mencionó que una vez, en Japón, presencié un espectáculo teatral, y en un determinado momento un espectador se levantó de su asiento y gritó hacia el escenario algo que a él le pareció (por supuesto) ininteligible.

Al salir le explicaron que dicho acto no era una indisciplina, sino una tradición. Cuando un espectador siente que el actor se ha aproximado a la actuación del primer actor en dicho personaje, o sea, que ha rozado la excelencia, merece ese grito, homenaje patente a su trabajo. Y es que el teatro oriental no va hacia la originalidad, hacia la búsqueda de lo nuevo constantemente, sino hacia la perfección.

Salgo del taller, la lluvia persiste. Sin sombrilla camino por las calles.

### **Miércoles 17 de mayo: ¿Marx y Freud actúan?**

A las siete en punto comienza en el Museo Nacional de Bellas Artes el espectáculo *La secreta obscenidad de cada día*, escrito, actuado y dirigido por Marco Antonio de la Parra, mi profesor del taller. Su co-actor es León Cohen, quien también trajo un taller a este Mayo Teatral. El suyo es *La escena interna. Relación entre inconsciente y teatralidad*.

Esta obra que ambos presentan es la pieza teatral latinoamericana más montada en los últimos veinte años en todo el continente, y está celebrando su veintidós aniversario

dos judíos que sirvieron a un poder dictatorial y represivo, que inútilmente enmascararon su ayuda con artilugios que no salvaron a nadie. Ni el psicoanálisis de Freud ni los



FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

Musas

de estrenada. Premiada en varias ocasiones, *La secreta obscenidad...* se ha presentado en Europa, Turquía y la India.

El escenario presenta sólo un banco de parque, blanco, enfrentado al público. Marco Antonio de la Parra interpreta a Sigmund Freud, un psicoanalista que espera la salida de las niñas del colegio de enfrente para satisfacer su morbo. Un enorme impermeable le cubre, pero no oculta la ausencia de pantalones, que deja ver sus piernas desnudas y lo hace parecer completamente ridículo. La aparente tranquilidad de su espera es interrumpida por un nuevo sujeto, nada más y nada menos que Carlos Marx, el filósofo, el artífice del materialismo histórico, esta vez en el cuerpo de León Cohen. Su facha es similar a la de Freud, si le agregamos las gafas oscuras que porta el recién llegado. Ambos intentan expulsarse del banco, reclamar el espacio; cuestionan lo que hacen ahí, su procedencia e identidad. Momentos de identificación y distanciamiento entre dos hombres con gustos similares y visiones contrapuestas del mundo: el uno es burgués, el otro un comunista. Ofensas y juegos que producen en el público una risa hilarante. Pero más que la unidad que les da el lugar y la espera les ata otra cosa: el miedo. El fantasma de la dictadura chilena de los setenta y ochenta es el verdadero ámbito en que se desarrolla la pieza, la angustia de

conocimientos del capital de Marx los evadieron del horror, del remordimiento por los que no están, del miedo que sobreviene cuando se acerca un carro y ellos tienen que disimular con personajes aprendidos de memoria: el payaso de la calle, el vendedor de lotería. Se reconocen en los engaños. Un mismo marco histórico les ha enseñado, un objetivo común los une, y ese objetivo al que se alude como un detalle más del ambiente, es en definitiva la verdadera razón por la que estos hombres esperan en el parque. Mientras ellos aguardaban allí, una reunión en la que se encontraba el dictador se celebraba cerca. Cuando las niñas van a salir del colegio también este llega a su fin, así que en lugar de asustar a las colegialas con lo que esconden bajo los abrigos, un carro pasa y ellos sacan, a un tiempo, sus pistolas. El morbo ante la escuela y el deseo sexual eran sólo una fachada. Un propósito mucho más serio los llevó a ese sitio.

El juego con sus existencias particulares, que rozaba el absurdo y la risa por la risa tomó un giro imprevisto. Ya en los minutos finales de la puesta se notaba el silencio del público, el matiz cada vez más serio y trágico que tomaban los acontecimientos hacia su desenlace.

De manera general destaca en *La secreta obscenidad de cada día* la economía de recursos escénicos, el empleo preciso y comedido de los objetos (nariz de payaso, pistolas, etc...); así como la fluidez del diálogo, lo gracioso de las situaciones y los personajes, que atraen por su vitalidad y verosimilitud.

Abandono el teatro, satisfecha, y me lanzo a las calles a «luchar» el P4.

**Jueves 18 de mayo:  
Llueve de muchas formas,  
no hay agua.**

Hoy la lluvia no atenta contra nuestro taller. A las 10 de la mañana casi todos hemos llegado y comenzamos. Esta vez se tratará de crear una instalación o montaje, primero observaremos lo hecho por el autor y luego podremos intervenir libremente para desmontarla y armarla según nuestra propia visión del conjunto. Estos montajes y desmontajes permiten observar las distintas posibilidades que ofrece un objeto o conjunto de ellos, así como el uso que resulta más preciso para lograr un efecto. Es decir, no se trata de representar una situación mediante la acumulación de objetos sino de llegar a una síntesis que logre mostrar la idea estimulando a su vez otras, aunque no de manera explícita.

Cuando el último montaje terminó nos sentamos en círculo a meditar unos segundos acerca de lo que había ocurrido, y dijimos en alta voz las imágenes que más nos habían impresionado: un discreto modo de decir que sólo las más fuertes, las de mayor calidad e impacto logran perdurar en la memoria. Entre ellas se encontraban las de una Barbie y un Kent desnudos en la bañera con un cuchillo entre ellos, una máquina de moler carne, una cruz verde con una sombrilla, una rayuela, etc. Estas imágenes se destacaban por la originalidad del mensaje que se

quería transmitir, la libertad y autonomía de las formas recreadas, que permitían ser transformadas, así como por la belleza y sensibilidad que irradiaban durante su presentación.

Al final, por supuesto, las fotos y los besos. Una despedida con algunas lágrimas y muchas sonrisas. Salgo a ver teatro.

En la Sala Alternativa del Bertolt Brecht el grupo Batida Teatro, de Dinamarca, presenta la obra *Maria Bonita*. Esta puesta no pertenece a Mayo Teatral, pero coincide con el evento, así que me decidí a verla, y realmente valió, por mucho, la pena.

La historia está basada en hechos reales, ocurridos en Brasil en los primeros años del siglo xx. Maria Bonita y Lampino eran dos *cangaçeiros*, campesinos armados, rebeldes que se enfrentaron a los poderosos terratenientes que los exproliaban. Ambos fueron balaceados en 1938, sus cabezas decapitadas fueron exhibidas en muchas ciudades brasileñas como escarmiento.

Batida, formado por hombres y mujeres que son músicos y actores a un tiempo, integra a la historia elementos como muñecones, títeres, máscaras, proyección de video. Esto contribuye junto a la música y las actuaciones a darle un gran colorido y dinamismo a la puesta. El espectáculo, hablado en danés, se interrumpía en ocasiones para que una de las actrices, que hablaba un poco de español, nos diera pistas acerca de lo que ocurriría. También interactuaban con el público, cortando la acción para pedir que les tomaran una foto. Sin embargo, estas interrupciones no atentaron contra el desarrollo del espectáculo, que atrapa desde el inicio por la magia que desprende. Ellos logran crear una ilusión, un contacto muy fuerte que permite olvidar los pocos asientos, que varias personas están de pie, que las mariposas revolotean alrededor de las luces, pegándose en el cuerpo; que a pesar del idioma extranjero todo está claro, no hacen falta explicaciones.

La música, como decía, es en vivo, incluye guitarras, tambores, saxofón, trompetas, flautas, pianola y batería; tocados indistintamente por todos los actores.

Creo que lo esencial de este tipo de puesta está en la conjugación y la multiplicidad, en la concatenación armónica de los distintos elementos que enriquecen y completan la historia en sí misma. No se trata de hacer un espectáculo circense, sino de llegar al espectador por diferentes vías: la imagen, la palabra, la música. A esto se refería en un momento Marco Antonio de la Parra, al hecho de pensar en lo necesario, lo que sale de la pieza, lo que esta pide para concretarse; pero a la vez buscar ese toque inolvidable que la enriquezca, ese elemento mágico que nos permite grabar para siempre una escena en la memoria.

Quedo con ganas de seguir hablando de *Maria Bonita*, de Batida, pero tengo sueño. Hoy ha sido un día agotador, no he almorzado ni comido, pero me queda una satisfacción inefable, esa certeza de haber visto algo bello, algo a lo que podría dedicarme con el mayor gusto del mundo.

**Viernes 19 de mayo:  
De Brasil a Venezuela**

Sentada en primera fila, en el escenario de la sala Avellaneda del Teatro Nacional, espero que sean las cinco de la tarde. Esta promete ser una puesta diferente, se titula *Conjugado* y pertenece a la Compañía Vértice de Teatro, de Brasil. En el centro del tablado se encuentra un cuadrado delimitado por cortinas plásticas que se entreabren cuando comienza la obra. Su interior revela una pequeña casa muy realista: una cama personal con mesita de noche, un butacón, una mesa movable con televisor y video, un baño resguardado por cortinas (con ducha y agua incluida) y una meseta con estantes que sostiene una pecera y un espejo de

mano. Casi todo es blanco dentro, lo que le da un ambiente aséptico a la habitación. La ropa de la actriz, Malu Galli, es una saya roja y un pulóver blanco, ejerciendo un contraste con el ambiente, señalándonos la humanidad y pasión que separa a esta mujer de los objetos que la rodean, y al mismo tiempo su pertenencia.

El público, situado muy cerca de la «casa» se hace partícipe de la obra. La cercanía de algún modo nos involucra e integra.

La obra se estructura en días, marcados por un calendario que está sobre la mesita de noche. Cada uno de ellos lleva una secuencia precisa de movimientos en Ella, prisa en las mañanas, cansancio en la noche, el baño, ver la telenovela, comer bombones sin pausa y hablar con su pez. Los días se repiten, se transforman en rutina, esta mujer vive sola, y se deprime, y conversa con un animal que no puede acariciarla ni responderle en modo alguno. Sin embargo, en la tercera secuencia su obstinación es evidente, así que levanta las cortinas y se dirige al público. Nos regala bombones, los mismos que ella come, intenta compenetrarse con nosotros, conmovernos con su situación. Finalmente provoca un caos de desorganización dentro de la casa, pone todos sus objetos sobre la cama, se pone la ropa de todos los percheros: saya sobre saya y blusa sobre blusa, y se marcha invitando a seguirla. En el borde del escenario se encuentran tres televisores, Ella.

Ella se sienta en la sala, en el acostumbrado sitio del público, a observarnos. Lo que muestra el televisor es un collage de entrevistas a varias mujeres brasileñas que viven solas. Estas cuentan sus miedos, alegrías y frustraciones. Cuando se termina el video, un poco desconcertados, vemos que Ella se levanta y desde la puerta hace una reverencia ante nuestros aplausos.

Creo que esta manera de invertir

el orden clásico entre actor y espectador, así como el uso de recursos como el video y la repetición apuntan a una manera diferente de llegar al público con un tema bastante manido: la soledad de la mujer.

Este es, ante todo, un espectáculo diferente, con un uso escaso y preciso del diálogo, las palabras apenas esbozan los sentimientos de esta mujer, que más que por lo que dice la entendemos por la forma en que lo hace. Ella nos atrapa con su naturalidad, con un realismo tan elevado que nos convierte en fisgones de una morada que existe y sobre la que no tenemos derecho. Se trata, en todo caso, de desconcertar, de evitar los clichés acostumbrados. Nos plantean una situación que por cotidiana llegamos a olvidar, y se le da un tratamiento que nos invita a involucrarnos sin entregarnos, a desconfiar de eso que parece real y que sabemos no es más que un juego, no más que teatro. Sin embargo, el final de la obra da un marco testimonial a lo que veíamos con anterioridad. La seguridad del espectador, sentado en su luneta hasta el cierre del telón, se ha roto. Si se quiere romper con una realidad que nos molesta, con los lugares comunes de la cotidianidad, es preciso innovar también su representación. *Conjugado* definitivamente lo logra.

Del Teatro Nacional sigo hasta El Sótano, donde desde muy temprano el público se agolpa para comprar unos boletos que ya están agotados. En la taquilla reparten números para organizar una cola con el fin de adquirir nuevas entradas si al comenzar la obra aún quedan puestos vacíos. Nosotros, los estudiantes del ISA, logramos colarnos entre el bullicio de algunos invitados y nos sentamos en la cuarta fila del bloque del medio. Una posición muy buena.

El escenario muestra una casa en caos total: varias mesas, sillas, botellas por doquier (algunas llenas y otras

vacías), una cama en desorden, mesas de noche repletas de libros, telarañas por todas partes que al fondo dejan entrever un telón con edificios de corte clásico dibujados en diferentes posiciones, quizás como muestras de imágenes difusas por la memoria.

La obra, titulada *Onetti en el espejo*, se basa en las entrevistas que la periodista María Esther Gilio (que en la puesta ofrece su voz en off para narrar y concatenar las diferentes entrevistas que se representan), le hiciera al escritor Juan Carlos Onetti a lo largo de 27 años (1965-1993) en Montevideo y Madrid.

Los actores, Walter Reyno como Onetti y Paola Venditto como periodista, darán vida a estas múltiples entrevistas en las que se revelará un escritor talentoso, elitista, autosuficiente, desordenado en todos los sentidos, con una pasión alucinante por la literatura. Fumador y bebedor empedernido. Detalles de sus obras (*El astillero*, *Juntacadáveres*), de sus personajes afloran constantemente, ligados a su concepción del mundo,

FOTO: XAVIER CARVAJAL



de la vida, de su país visto desde el exilio, de su modo de ser que busca la palabra exacta, que sabe que en la literatura la clave no está en el  $2+2=4$  sino en el «¿y si fueran 5?»

*Onetti ante el espejo* es una obra realista, que usa el intercambio de preguntas y respuestas como único

negro. Luto del hombre que se explica en el círculo al que él accede. Dicho círculo está delimitado por luces de Navidad, y al centro hay una tumba.

La obra se centra en el hecho de la muerte de quien yace bajo la tumba como momento de reflexión del personaje acerca de su vida y de su trabajo. El hombre, actor también, rememora personajes interpretados por él a lo largo de su carrera: Bolívar, Clarín, El Hombrecito, y luego se sume en una larga remembranza de su insignificancia, relegado a un segundo plano ante el talento y el éxito de su gran amor: el muerto. Lamentaciones, llanto, gritos, una auténtica crisis existencial ante la frustración y el dolor de la muerte.

Esta crisis se torna demasiado intensa, los gritos llegan a molestarnos y nos preguntamos qué necesidad hay de exhibir el dolor como cómicos de feria, si lo verdaderamente doloroso no hay forma de expresarlo. Por otra parte, el hecho de que esta obra funcione con sólo un actor invoca la pregunta, nada novedosa, acerca de la efectividad y el valor del unipersonal en la actualidad. ¿Queremos ver unipersonales o sólo nos atraen los grandes espectáculos? El público agradece siempre lo que tenga calidad, pero sí es cierto que lograr que este se interese con el trabajo de un actor exclusivamente es un trabajo difícil y que requiere un talento enorme.

elemento que mueve la acción y como fin último en sí mismo. Este exceso verbal en ocasiones resiente la pieza, sobre todo por la extensión que la misma alcanza. El protagonista se eleva ante nosotros con una fuerza tremenda, su personalidad va delineándose en la medida que transcurren las entrevistas, pero la propia periodista queda diluida en él, sin llegar a tomar verdadera vida dentro de la obra. No obstante, este tipo de puesta se agradece, por el sentido de homenaje a ese gigante de las letras hispanas que fue Juan Carlos Onetti, así como por la actuación del protagonista, quien también llegó a este Mayo con un taller.

La puesta, a cargo del Teatro Circular de Montevideo y dirigida por Patricia Yosi, tuvo una fuerte carga emotiva al concluir, pues la Casa de las Américas otorgó El Gallo de La Habana, importante premio de la institución, a dicho grupo teatral. El galardón fue entregado personalmente por el presidente de la Casa, Roberto Fernández Retamar. Los actores lo recibieron con una emoción verdadera y profunda. Sin duda alguna, estuvimos en un momento único, uno de los instantes más hermosos de este Mayo Teatral.

### **Domingo 21 de mayo: Lluvia de cierre**

Hoy, nuevamente, la lluvia. La Llauradó nos recibe con sus puertas abiertas desde temprano, y nos guarecemos en la sala hasta que empiece la obra. Veremos *A tu memoria*, un unipersonal de Aníbal Grunn bajo la dirección de Carlos Arroyo. Ambos pertenecen a la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa, de Venezuela.

El actor sale a escena, guareciéndose de la lluvia que parece caer al fondo del escenario por una puerta de cristal. Su paraguas agujereado, así como su traje, es

### **A modo de epílogo o el comienzo del fin**

Mayo Teatral ha concluido. Después de jornadas intensas y emotivas, corriendo de un lado a otro de La Habana, con calles encharcadas y ómnibus repletos, nos vemos de nuevo en las puertas de la cotidianidad, del vacío que deja todo aquello que termina. Sin embargo, el saldo de esta experiencia es altamente positivo, en especial para los estudiantes

que tuvimos la oportunidad de participar en los talleres impartidos, así como de presenciar obras que marcan una visualidad diferente y se integran a nuestra propia forma de asumir el teatro, de soñarlo.

Estos días primaverales ya se tornan imprescindibles, no sólo como mero divertimento, sino como una especie de termómetro, de momento de reflexión y análisis de los teatristas, para mostrar y comparar las distintas puestas en aras del mejoramiento y el encuentro, de hallar los caminos y valorarlos.

Un elemento que es necesario destacar es la idiosincrasia nacional que las puestas defienden. En estos tiempos globalizados mantener la identidad se torna un reto para cualquier país, sobre todo en Latinoamérica, que sufre con mayor fuerza las políticas globalizadoras. Así, por ejemplo, tenemos en *La secreta obscenidad de cada día* el fuerte trasfondo social de la dictadura de Pinochet que sufrió Chile, en *A tu memoria* tenemos a Bolívar como uno de los personajes que el protagonista interpretó en su carrera como actor, y en *Onetti...* podemos sentir la fuerte nostalgia hacia el Uruguay que siente el escritor, así como las numerosas referencias al país desde el exilio, a Montevideo desde la memoria.

Encontrar en los teatros cubanos la variedad de espectáculos y propuestas que Mayo Teatral ofreció es una señal importante de la vitalidad de este arte en la actualidad, pues presenta a Latinoamérica como un foco cultural que no puede ser obviado. Mientras tanto Cuba se luce como sede de este encuentro fructífero y necesario entre los que hemos tomado el camino del teatro como destino. (Lilianne Lugo Herrera)

## Conjugado, el reducido espacio de la filosofía

Entre cielo y tierra, Horacio, hay menos, mucho menos de lo que sueña tu filosofía, dice Jean Rostand. Cuánta angustia, desesperación, desamparo enfrenta el individuo, abocado, en un instante supremo de lucidez, a un convencimiento de tamaña envergadura. Un ente desvinculado de las principales identidades, dígame familia, religión, patria, que la soledad y la cotidianidad han terminado por convertir su *existencia* en *esencia*, tan semejante a *aquel particular* de que nos habla Kierkegaard. Este individuo sin nombre, sin pasado ni futuro, sólo presente, reaparece como protagonista de *Conjugado*, obra que presentara la Compañía Vértice de Teatro de Brasil en la más reciente edición de Mayo Teatral.

¿Qué entendemos hoy por libertad? De hecho, existe la libertad: libertad de acción, de pensamiento, de palabra. Podemos ser libres en un mundo signado por los horarios, las multitudes cosmopolitas, el mercado, que terminan por corromper nuestra libertad de elección pero que nos redimen de la angustia que ello conlleva. Angustia, que según Heidegger, conduce a la confrontación del individuo con la nada y con la imposibilidad de encontrar una justificación última para la elección que la persona tiene que hacer. Adviene el tiempo de las máquinas, no hay angustia porque no hay libertad, la opción es única y por lo tanto incuestionable su efectividad.

El individuo-máquina llega a su casa, un exiguo espacio de dos metros cuadrados con el mayor confort. Se desviste, se ducha, pulsa el contestador pero no recibe comunicación del exterior, se

prepara una comida *rápida*, se sienta ante el televisor, luego se acuesta, se levanta, se viste de uniforme, sale, llega a su casa, se desviste, se ducha, pulsa el contestador pero no recibe comunicación del exterior, se prepara una comida *rápida*, se sienta ante el televisor, luego se acuesta, se levanta, se viste de uniforme, sale, llega a su casa, se desviste, se ducha, pulsa el contestador pero no recibe comunicación del exterior, se prepara una comida *rápida*, se sienta ante el televisor, luego se acuesta.

En términos historicistas resulta fácil inscribir a este individuo dentro de las filosofías signadas por la existencia. El aislamiento y la repetición marcan el comportamiento del hombre abandonado a un mundo incomprendible e indiferente a su destino. Este no puede esperar entender por qué está aquí; en su lugar, el individuo ha de elegir una meta y seguirla con convicción, consciente de la certidumbre de la muerte y del sin sentido de la vida. Sin embargo, esta mujer, que nunca había intentado ni le interesaba transgredir los límites, comprende en su enajenación que la falacia de su existencia radica, no sin sarcasmo, en «la plétora ceremonial y automatizada que han colocado los otros donde ella sólo encuentra el vacío, la intrascendencia, la nada.»<sup>1</sup> De ahí que busque su salvación en la partida, tan parecida a la huida, y la ruptura con sus temores y angustias, que la confrontarán con nuevas elecciones y compromisos, un ciclo sin retorno.

*Conjugado* es una manera distinta de asumir el hecho teatral. La obra tiene un carácter performático, que se conjuga con el sentido existencialista de su contenido. La actriz realiza las mismas acciones una y otra vez, ante la sorpresa de un espectador poco acostumbrado a las prácticas *border*

del teatro. La obra trabaja sobre la sensorialidad. El público es un *voyeur* que presencia por entre unas persianas la vida de esta mujer cada noche. El ritmo se hace más lento, las acciones dejan ver su aridez cotidiana, la narración vuelve al mismo punto de partida; la progresión está dada por la sensación de cansancio que se va gestando en el espectador, quien participa sensorialmente del juego que vive la protagonista. La obra propone nuevas vías de comunicación e interpretación por parte del espectador, quien se compromete física e intelectualmente.

El anonimato, la soledad, el dolor, la incomunicación van engrosando ese sentimiento de desesperación que nos confronta con la esencia última de nuestra existencia, como entes individuales, y del mundo: la intrascendencia. Las situaciones y las acciones que se realizan nos son harto conocidas, y para una mayor contextualización del referente la protagonista disfruta todas las noches de la novela de turno que proyecta la televisión cubana. La puesta está regida por un principio documental, que nada tiene que ver con el hiperrealismo, y que responde a la concepción performática del espectáculo. En la repetición de un



suceso, en la relación actriz-personaje, hay una intención explícita por parte de la actriz de distanciarse del personaje, ella muestra lo que le ocurre a este, y para lograr una comunicación más cercana con el espectador le habla directamente rompiendo la cuarta pared que la separa de este.

Las creadoras han entrevistado a mujeres de distintas generaciones y capas sociales de Brasil, y con estas declaraciones han conformado una video intalación que es integrado al espectáculo. Entes anónimos que nos hablan desde su experiencia con la soledad, el conformismo, hasta la felicidad. Voces, rostros que nos recuerdan que nosotros también pertenecemos a ese coro de hormigas, repetitivas y laboriosas, incompletas y sin perspectiva, singularidades diluidas y líneas que convergen. Un personaje que se desdobra ante los que nos hablan desde los distintos televisores, para desdoblarse ellos en nosotros mismos; un individuo que nos contiene. Formalmente se busca introducirnos en ese universo real y

ficcional a un mismo tiempo, que nos haga concientizar, desde la experiencia vívida que ella nos plantea, nuestra posición en el mundo y la relación que establecemos con este.

La obra trabaja sobre conceptos que no han alcanzado su concreción dentro de las prácticas performáticas realizadas en Cuba. El performance, en nuestro país, ha sido mayormente abordado por las artes plásticas, que se ha apropiado casi por entero de esta manifestación confluyente, dentro de la cual las fronteras se diluyen en favor de una mayor libertad formal y conceptual, libertad que no debe entenderse como libertinaje. Por tanto la mayoría de sus exponentes, se mueven en un campo donde el concepto prevalece sobre la forma. Los artistas performereros de la Isla o mejor aún los que toman esta práctica como hecho usual dentro de su carrera (carecemos de los que se dediquen sólo a ello), están mayormente preocupados en la trasmisión de la idea en sí y no en la perfección de su trasmisión. Esto no es de ningún modo censurable, porque las fronteras entre el performance y el teatro se desdibujan, se funden y copulan desfachatamente y hasta pueden llegar a repelerse. Y sin duda la poca preparación física de algunos artistas funciona y es utilizada por ellos como forma misma de comunicación, erigiéndose como una de las características del performance ya mencionada en ocasiones por sus estudiosos. Si apunto esto es porque *Conjugado* sí ha querido acercarse a una teatralidad más explícita y convencional. Ya desde que se escoge una tradicional sala de teatro para su presentación o representación como el espectáculo no sólo quiere entrar en un acercamiento al hecho teatral, sino que con ello todos sus significantes

son leídos de manera diferente a si se hubiese hecho en una plaza pública, por solo poner un ejemplo. Es poco usual el laboreo o la investigación sobre la nueva teatralidad que propone esta práctica, donde las reglas del juego incorporan a ellas las reglas de vida. Las relaciones entre la escena y el espectador, y del actor con el *personaje*, se entienden y plantean de distintas maneras. Lo real sustituye al realismo, y el espectador es convocado incidentalmente a formar parte de la presentación.

El performance no es la conjugación de acciones cotidianas o la apropiación aleatoria de elementos de distintas manifestaciones, con la que conformar una amalgama poco calificable, y aparentemente transgresora y novedosa. Él forma parte de una nueva sensibilidad, tal vez, de la necesidad posmoderna de imbricación de nuestras herencias, reflejo de una realidad contradictoria y a la vez incluyente, que nos impulsa a experiencias que desafíen cada vez más el límite.

Las fronteras se desdibujan, cada vez los individuos se asemejan más entre ellos, las subjetividades individuales pasan a ser encarnadas por esencias universales. Ser o no ser: somos o nos han construido a semejanza de un programa de computación. Entonces, por qué sentir esta soledad que nos enajena, esta tristeza que todavía nos recuerda, por gracia o desgracia, que somos humanos. (Marta María Borrás)

1 Ena Lucía Portela: «Con el juego de la inmundicia, con las palabras descarnadas», en *La Gaceta de Cuba*, n. 5, 1999, p. 59.



## Cometer La estupidez

Al Mayo Teatral de 2006, como en ediciones anteriores, han sido invitados grupos y actores de toda Latinoamérica en un intento porque llegue a La Habana un ejemplo actualizado de lo que se vive en materia de teatro en nuestro continente. Nombres nuevos y otros ya conocidos por diversos libros y artículos: Walter Reyno con el Teatro Circular de Montevideo presentó el espectáculo *Onetti en el espejo*; el director ecuatoriano Peko Andino mostró una nueva interpretación de un mito griego con el monólogo *Medea llama por cobrar*, esta vez abordando la problemática del emigrante latino. Los psiquiatras y actores chilenos León Cohen y Marco Antonio de la Parra sumaron a sus talleres la presentación de *La secreta obscenidad de cada día*, una obra que tiene ya más de veinte años de creada y que cuenta con el privilegio de ser aún presentada en gran parte del mundo; muy contestataria en su momento pero aún tiene mucho que decirnos. De Bolivia tuvimos de Opsis Teatro el espectáculo *Musas*, un encuentro onírico entre las artistas Frida Kalho y Sylvia Plath, cuyo valor fue la presentación de actrices pertenecientes a la novísima generación de la primera escuela de teatro del país andino. La presencia cabaretera en Mayo se ha vuelto desde hace unos años casi una tradición. Basta recordar la presentación de la mexicana Astrid Adad en 2000 con *Heavy Nopal* y de Las Patronas: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en 2004 con la obra *Arquetipas*. Esta vez, la también actriz mexicana Regina Orozco presentó en el Delirio Habanero del Teatro Nacional el espectáculo *Regina en diván*, una obra divertidísima construido a partir de la interpretación de canciones cuyo estilo y humor dejaba a la elección del público.

A esta amplia lista de artistas asistentes también se suma el nombre de Rafael Spregelburd, dramaturgo y director del grupo



argentino El Patrón Vázquez, quien llegó a la Habana de Mayo Teatral para impartir el seminario Dramaturgia del Caos y para la presentación de *La Estupidez*. Esta obra es la cuarta de la heptalogía que ha ido por estos años creando Spregelburd inspirado en los *Siete Pecados Capitales* de Hieronymus Bosch.

Le acogió la Sala Covarruvias del Teatro Nacional. Llegamos a la función, la primera de tres que tendrían en todo el festival, con los comentarios de Vivian Martínez Tabares como única referencia: *dura tres horas con veinte minutos, todo un desafío para un espectador moderno; cinco actores interpretan a iiveinticuatro!!! personajes, todo un desafío para cualquier actor.*

No mentiría si dijera que *La Estupidez* no trata de nada. El mismo autor afirma en el prólogo de la edición «¿Dónde está la desviación cuando ya no hay centro? ¿Es posible la transgresión cuando no hay ley fundante?» Verdaderamente perdemos el centro cuando se nos presentan estas cinco historias, no aisladas, cuyos personajes se irán mezclando, incidiendo en las anécdotas que en apariencia no le pertenecen.

Sobre todas estas casualidades una voz que lo ordena todo: el doctor Finnegan, quien trata de ocultar a los hombres la verdad última de la vida, de su ordenamiento, del aparente caos en que se vive, que tiene tras de sí una simple fórmula matemática que lo rige todo. Pero, ¿realmente esto importa? ¿Persigue el hombre la verdad última de las cosas? Finnegan esconde sus resultados, por hablar metafóricamente, del resto de los personajes sumidos en la estupidez de la vida diaria: en la consecución de objetivos pobres, envueltos en un constante hablar sin sentido, que en algunos de los personajes toma incluso vuelos filosóficos.

Haciendo cómplice al espectador, Spregelburd, hace desfilar por la tontería a la fauna de sus personajes, mientras la verdad con forma de una ecuación matemática está al alcance de sus manos.

Veamos, cada personaje, tiene una pequeña filosofía que sostiene ante sí como un escudo, que caracteriza sus acciones, sin embargo cada uno es un cliché archiconocido, sacado de malas películas de Hollywood: traficantes de arte, magnates, apostadores, policías, un estudiante pobre, un drogadicto en deuda, dos sicilianos, un matrimonio, un par de chicas tontas... Todos confluyen en un espacio idéntico: la habitación de un motel de carretera, que es a su vez una habitación distinta para cada historia. Este recurso permite intercalar las líneas dramáticas a la vez que presentarlas en el mismo espacio escénico, con los cinco actores que salen de escena y regresan caracterizados para la escena sucesiva, perteneciente a una historia diferente.

Spregelburd halla inspiración en el cine, no sólo porque se trate de una especie de *road-movie* teatralizado, o *theatre-movie* como él mismo la define. Esta dramaturgia utiliza recursos cinematográficos, como la intersección de escenas, la elipsis temporal o las escenas

simultáneas que remiten a un montaje cinematográfico. También la escenografía, que a primera vista es un set de filmación, donde la composición se logra sobre la base de colores puros altamente contrastados remitiéndonos a una imagen fotográfica.

En la obra que sigue a *La estupidez* en la heptalogía, *El Pánico*, Spregelburd nuevamente toma como forma principal el cine, sólo que esta vez se trata de otro género, la cinematografía de horror. *El Pánico* es una especie de danza macabra, bailada por personajes ignorantes: una muerte queda sin solución, una llave que se busca durante toda la obra termina en la basura sin que nadie excepto el público se de cuenta, como mismo en *La Estupidez* uno de los apostadores que gana 151 dólares al día se marcha de escena con un cheque de un millón pegado al trasero sin que se lo sepa. Pistas que se introducen y que no llevan a nada, pues *no hay un centro*. A Spregelburd no le interesan las historias contadas de manera aristotélica, donde luego del clímax irremediamente asistimos al desenlace. Son simplemente fragmentos de una película en la que la casualidad ha colocado estos personajes, y se les

Todo el tiempo se juega, se utilizan los manidos recursos cinematográficos con intenciones de hilaridad irónica; sus acotaciones apuntan: *música propia de este tipo de cine; el público debe creer que se trata de la voz de la reflexión de tal personaje en escena, hasta que vemos que se trata de la voz que graba en la habitación su madre; tiene el rostro destrozado, pero hasta el momento el público no lo ha visto.*

Así como si se tratara de verdaderas películas sobre la escena, Spregelburd construye su dramaturgia, lo cual se traduce en facilitación para el espectador moderno, tan acostumbrado al cine en nuestros tiempos.

Spregelburd se plantea una idea desde un inicio, los personajes prácticamente no mutarán, todo cambio real está en el público, a quien el autor deja la tarea de atar cabos, de darse cuenta, a partir de sacar conclusiones de las escenas que ve o no sacar ninguna conclusión pues «no tiene porqué haber aprendizaje».

Hay obsesiones del dramaturgo que se repiten en ambas obras, como la verdad que escapa a los personajes y guía sus vidas: en *La estupidez* es la famosa ecuación Lorenz y en *El Pánico* el mundo de muertos-vivos en que se está inmerso. Personajes que se desplazan por largos parlamentos cargados de sin sentido, exponiéndose, lamentándose; a su vez es esta verborrea la que le impide acceder a otra verdad. Como la escena de las mochetas en *El Pánico*, donde mientras se discute sobre cómo se dice en alemán este tecnicismo, la tan buscada llave pasa frente a todos sin ser notada.

A la salida de la sala un espectador expresó indignado su descontento con la duración de esta obra. Pues para mí como espectadora lo mejor de la misma está precisamente en su duración, y en la libertad que me da de no involucrarme, de no aprender nada, de mostrar escenas

que no llevan a nada, pistas que no desembocan o que quedan truncas. Con ello se nos da verdaderamente la libertad ser espectador y coautor.

¿Polémica? Levantó mucha la inspiración que halla Spregelburd en la teoría del caos y recaliza en la creación de una obra caótica compuesta por escenas aparentemente inconexas pero, que como todo caos, siguen un patrón. ¿El de Vázquez? (Indira Rodríguez Ruiz)

I Rafael Spregelburd: «Nota del autor a la edición» en *La estupidez. El pánico*, Buenos Aires, Atuel, 2004, p. 7.

## Elsinor 2006

Del 29 de mayo al 3 de junio se celebró el Festival Elsinor 2006, de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA), dedicado al treinta aniversario de la fundación de este centro docente. Elsinor es un festival universitario organizado por los estudiantes y coordinado por un profesor de la Facultad. Esta forma de estructuración consolida la intención de Elsinor como un espacio real para las propuestas artísticas de los alumnos de las Licenciaturas en Arte Teatral y Arte Danzario.

Además de los proyectos artísticos generados por los estudiantes, el Festival ha devenido propiciador de encuentros a diferentes niveles con los creadores ya legitimados en el mundo profesional. Acceden muchas veces los propios profesores de la Facultad para, más allá del recinto académico convencional, entablar diálogo sobre sus poéticas particulares en la creación y el ejercicio crítico.

Este año se contó con la presencia de la Dra. Margarita Mateo, quien presentó *Ella escribía poscrítica*, libro trascendente para reentender, a la luz de la posmodernidad, el entramado de relaciones creativas acerca de la



hace interactuar, como en un laboratorio, sin que halla de esto una consecuencia, o se llegue a un final como le conocemos.

literatura cubana de períodos cercanos generacionalmente con los alumnos y el claustro más joven del Instituto. Omar Valiño, profesor de la Facultad y director de *tablas*, conversó acerca de su labor editorial, algo de tácito interés para las especialidades teóricas de la Facultad, luego de la presentación de varios títulos de Ediciones Alarcos y del número 4 de 2005 de la revista. Igualmente estuvo presente el Estudio Teatral Vivarta con una demostración de trabajo y posterior diálogo con su directora, Antonia Fernández.

En la muestra de trabajos extradocentes, fue destacada la participación de los estudiantes de Dramaturgia y Diseño Escénico, quienes probaron y validaron su propuesta en las lecturas de textos dramáticos, y las realizaciones de ambiente y vestuario teatrales, respectivamente.

Elsinor mantiene su carácter competitivo, para quien así lo desee, integrando jurados según criterios de los propios estudiantes, con el fin de premiar las distintas categorías concursantes y que en esta ocasión fueron en Diseño Escénico, Danza, Performance y Puesta en Escena. No fue posible contar con un jurado de Dramaturgia por más que los estudiantes lo requirieron, deficiencia organizativa responsabilidad principal de los propios interesados.

Se convocó la presencia de profesionales con ejercicio destacado en el ámbito escénico nacional. Vale destacar la disposición y permanencia del director y diseñador teatral Tony Díaz, con quien contamos desde el inicio y en las diarias y agotadoras jornadas de nuestro evento. En actitud similar nos demostraron su interés y respeto Lupe María Romero y Tangín Fong, conformando el jurado de Performance.

El de Arte Danzario estuvo integrado por Antonia Jiménez, Lourdes Ulacia y Teresa Romero, todas profesoras de la carrera. Los premios se otorgaron a Martín Mesa Soca en Interpretación Masculina con

la obra *Reacción adversa*, coreografía que obtuvo además el premio de Interpretación de conjunto. A Sabina Kamber se le galardonó por *Somos todo* en las categorías de Interpretación femenina y Coreografía.

Los estudiantes de Diseño Escénico este año modificaron la exposición de sus trabajos, realizando una pasarela con vestuarios, que no tenían que responder a ningún personaje existente, pero sí debían contener una connotación teatral. El premiado fue Geanny García por *Anoréxica*, según la decisión del jurado, compuesto por Manuel Alcaide, Graciela Fernández y Yandy Salvy; que otorgó menciones a *Barroco* de Ricardo Castillo, *Japanice Girl* de Erick Eimil, *Cobra* de Meyling Álvarez y *Mujer Paraguas* de Harold Pérez Lamorú.

*La ventana está abierta* mereció los premios de Dirección, Diseño e Interpretación Masculina en el apartado de Performance, los dos primeros para Harold Pérez Lamorú y el tercero para Martín Mesa Soca.

Tony Díaz, Eduardo Eimil y Manuel Alcaide, como jurados de Puesta en Escena, entregaron premio de Interpretación Masculina a Enrique Estévez y Mención en Dirección a Jorge Gorostiza, ambos por *La verdadera revolución*, del dramaturgo mexicano Óscar Liera, que también recibió el Premio del público. Por la puesta en escena de *Cobra*, el jurado reconoció a Meyling Álvarez, Yarlo Ruiz y William Ruiz en Mejor Diseño de Vestuario y menciones por la Interpretación Masculina y la Dirección, respectivamente.

Los jurados de Danza y Puesta en Escena entregaron Mención Especial a *Reacción adversa*, coreografía de Martín Mesa que logró, como principal mérito, la interacción de estudiantes de diversas especialidades como intérpretes. Mención Especial recibió también por parte del jurado de Diseño, el proyecto *Espacio Abajo*, intervención espacial que formulaba un diálogo explícito entre

síntesis de ideas y recursos materiales mediante la creación de ambientes sugerentemente teatrales desde el trabajo de las luces, las sombras y la veladura de la figura humana.

Es necesario que el espacio que en Elsinor se produce, con y para los estudiantes del ISA, además de algunos especialistas, sea llevado al público y así confirmar la valía de las propuestas del mundo preprofesional del arte escénico en Cuba, generadas en un festival que se sostiene como el proyecto cultural con más larga trayectoria en el ISA.

Ya se logró una primera experiencia de coauspicio por parte del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la Asociación Hermanos Saíz y el Instituto, que posibilitó la realización, en el Teatro Nacional de Cuba, del proyecto de intervención espacial y performática «Espacio Abajo». Comienza de esta manera la relación indispensable entre las alternativas creadoras generadas en el marco de Elsinor, pero válidas para operar funcionalmente dentro de los márgenes divulgativos y de representación del arte de las tablas.

Como resultante de los análisis postfestival consideramos indispensable que a partir de *nuestro modo de ver las cosas*, según el discurso del evento, y con el ánimo de apoyar, consolidar, y enriquecer los presupuestos teórico-creativos con que inician los estudiantes de artes escénicas su devenir formativo y artístico, ocurra una mayor y más consistente presencia de lo más válido del quehacer profesional en el medio escénico, ya sea como jurados o esbozando los contornos y profundidades de su praxis.

Quedamos lo suficientemente satisfechos para creer que se puede conseguir una *verdadera revolución* en lo tocante a la expresión escénica universitaria más allá de los contornos académicos. (Jorge Gorostiza Zataráin y Omara Ruiz)

Podrán concursar tanto profesionales como estudiantes con obras inéditas en los siguientes apartados: crítica teatral o danzaria (espectáculos recientes, entre cinco u ocho cuartillas), entrevista (a un creador de las artes escénicas cubano o extranjero, hasta doce cuartillas), ilustración (serie de tres a doce, a una tinta, vinculadas al universo escénico) y fotografía (una o varias fotos, nunca más de diez, blanco y negro o color). En todos los casos, los estudiantes optarán por quinientos pesos, y los profesionales optarán por mil pesos, diploma y la publicación de la obra en la revista. Entregas hasta el viernes 22 de diciembre de 2006 en nuestra redacción. Premiación en enero de 2007.

## Convocatoria Premio *tablas* 2006 de Crítica y Gráfica

### desde San Ignacio 166

El verano de nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos transcurrió de manera intensa. Por un lado en la puesta a término de varios proyectos editoriales, entre ellos este propio volumen doble de la revista. Por otro en la preparación de nuestras actividades de septiembre: Encuentros con Rodrigo García y Semana de Teatro Alemán.

Aprovechando la estancia en La Habana del renombrado dramaturgo y director argentino-español Rodrigo García (Buenos Aires, 1964), coordinamos el lunes 4, a las 5 de la



tarde, en la Fundación Ludwig de Cuba, y de conjunto con esta institución, la lectura de *La historia de Ronald el payaso de McDonalds*, con dirección de Carlos Pérez Peña y la participación, junto a él, de Maritza Abrahantes y Roberto Gacio. Al finalizar, se produjo un conversatorio donde el autor de *Reloj*, *El dinero*, *Notas de cocina*, *Matando horas*, *Prometeo*, *Protegedme de lo que deseo*, *Haberos quedado en casa*, *capullos*, explicó su formación, objetivos artísticos y estética teatral.

En tanto el miércoles 6, en una sesión que se extendió entre 4 de la tarde y 9 de la noche, en el Centro Cultural Dulce María Loynaz, Rodrigo García comentó su obra apoyándose en proyecciones audiovisuales de varios montajes que, a lo largo de los 90 y los 2000, ha producido con su Compañía La Carnicería Teatro.

Del 25 de septiembre al 4 de octubre se desarrolló en varios espacios habaneros la primera Semana de Teatro Alemán, para la cual juntaron voluntades el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y esta Casa Editorial Tablas-Alarcos, la Fundación Ludwig de Cuba y el Instituto Goethe de Cultura Alemana.

A ella asistieron el notable director teatral Frank Castorf, al frente en su país de la Volsbünhe, importante teatro berlinés, con quien se dialogó en dos ocasiones en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras muchas de sus puestas en escena se dieron a conocer al público cubano mediante distintos soportes audiovisuales. También entre nosotros estuvo Dea Loher, con quien



se realizó un encuentro en torno a su dramaturgia y de quien se estrenaron sus textos *Las relaciones de Clara* por Teatro El Público, espectáculo de Carlos Díaz y *La vida en la Plaza Roosevelt* por Teatro Escambray en puesta de Carlos Pérez Peña. El otro estreno de esas jornadas fue *La noche árabe* de Roland Schimmelpfennig por Teatro D' Dos con dirección de Julio César Ramírez.

También se produjeron lecturas dramatizadas de *La verdadera historia de Ah Q.* de Christoph Hein, por Argos Teatro bajo la batuta de Carlos Celdrán y *Volar/caminar/nadar* de Johannes Schrettle. por Teatro de la Luna con la égida de Raúl Martín.

Así como en estas páginas publicamos soberbias imágenes y un análisis de la obra de Frank Castorf, en próximas entregas *tablas* se ocupará de los entresijos y resultados de esta Semana de Teatro Alemán que contribuimos a concebir y organizar.

# Lorca García Federico

Norge Espinosa Mendoza

## ACABA DE ESTRENARSE EN

España un documental que revela nuevos datos sobre el asesinato de Federico García Lorca. A setenta años de aquel hecho vergonzante, sabemos que algunos de los implicados en la muerte del poeta eran familiares suyos, que no por lejanos dejan de tener una responsabilidad doble en el destino de su sangre. La noticia ha indignado una vez más, porque revela que aún sabemos poco sobre esos acontecimientos, y nos dice que nuestros enemigos pueden estar incluso entre los que creemos inocentes. Que Federico García Lorca fuera liquidado en 1936 es algo que consta en las páginas más lúgubres de la historia cultural del siglo xx. Y de la otra. El teatro, espejo dimidiado entre esas dos Historias, nos sigue devolviendo el rostro del poeta como un enigma constante.

Cuando se celebró el centenario de su nacimiento, Juan Echanove rogaba a Dios porque siguiéramos hablando de Federico más allá de esa fecha formal. Luis Cernuda, que tanto quiso al autor de *Así que pasen cinco años*, nos advertía de cuán peligroso sería el recordarlo desde una «admiración servil». Borges, desde su cinismo excepcional, suscribió la frase malévola de que a Lorca la muerte le había deparado el destino literario que tal vez su talento real no le concedería. En Cuba, seguimos hablando de él con una pasión que quizás resulte extraña en otros territorios donde el poeta no estuvo, donde tal vez sólo se le mencione al pie de otras muchas historias.

Aquí estuvo, cantó, se fue de parranda, y se encontró consigo mismo, tras la aventura neoyorquina. Como luego haría en Argentina, cuando ya era un dramaturgo de

CARICATURA: IDAMIA DEL RIO



logros imborrables, encantó, sedujo e irritó. Su genialidad, su duende, su sexualidad tamizada por una gracia andaluza deslumbrante, le abrió puertas y acumuló rencores. Tanto lo quisimos, que por años nuestro mejor teatro llevó su nombre: ¿alguien ha visto en España una sala llamada Gertrudis Gómez de Avellaneda, Milanés, etc? Siendo la pasión que fue, hasta esos excesos hacen elocuente su terneza. Los homosexuales del mundo le tienen por mártir: una lectura acaso ingenua que, sin embargo, cuando la represión y el *gay bashing* siguen siendo actitudes nada infrecuentes y que disimulan en su homofobia rampante mediocridades y mezquindades, puede no estar de más. Escribió poemas, obras, piezas, verdades. Más allá del caballo, del gitano, de la luna, del cuchillo, acuñó con su muerte un símbolo que perduraré y es él mismo: un poeta atrapado en una circunstancia que recordaremos tan suya como trágica.

Andrés Castro, Francisco Morín, los Hermanos Camejo, Roberto Blanco, Berta Martínez, Nelson Dorr, Vicente

y Raquel Revuelta, Ramiro Guerra, son parte de la familia teatral que lo ha dignificado en nuestros escenarios; a ratos con más osadía que la empleada en otros ámbitos para rememorarlo. Doña Rosita, Yerma, La Novia, Leonardo, Perlimplín, el Curianito, Don Cristóbal... tantos rostros de una España a la que dotó de una vida que parecía insultante de tan hermosa. En años más recientes, Julio César Ramírez y Rubén Darío Salazar responden al hechizo de su palabra con hermosos espectáculos. Y Carlos Díaz se atreve y estrena *El público*, con el cual toda una zona aún apenas entrevista de ese Lorca oscuro y potente regresa a la Cuba donde Lorca firmó sus primeras páginas. Ojalá podamos ver aquí, también, y con no menor riesgo, *Comedia sin título*, *Los sueños de mi prima Aurelia*... Tantos otros Lorcas.

Como dramaturgo, como lector, confieso haberme saturado de sus lugares comunes. Pero no haberme olvidado de su poderío, de su capacidad telúrica para hacer de la palabra una verdad que es mucho más que lírica o escénica. Demostró que la verdad de un autor teatral es la de una realidad donde la muerte y la poesía se confunden como presencia, y que de ahí arranca un hecho que puede hacerse tan efímero como infinito. Que Lorca está vivo es algo que estos setenta años también nos recuerdan. Que lo vivimos y nos vive cada vez que releemos sus palabras, es cosa que nos mejora y nos mejorará. Que su sangre sigue dibujando sobre el viejo muro de cal esas tres palabras, y las repetimos como un conjuro. Contra la muerte. Contra el odio. Contra el recelo y la intolerancia. Contra todo lo que no sea sombra, luz o contraluz. Contra el silencio: Federico. García. Lorca.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'F. García Lorca', written in a cursive, flowing style.

# Odin Teatret

J. I. Muroloch

# Ur-Hamlet

E. Nekrosius

# Elsinore

C. Bene

J. Updike

Ch. Marowitz

A. Vitez

P. Brook

J. Bergman

A. Guinnes

T. Stoppard

B. Pasternak

5

J. Grotowski

J. Gielgud

J. Laforgue

O. Krejča

M. Chekhov

A. Thomas

F. Liszt

F. Sánchez

J.-L. Barrault

G. Pitoëff

Sarah Bernhardt

J.-F. Ducis

A. Dumas père

J. Barrymore

Ed. Irving

11

7

Mouset-Sully

H. Berlioz

M. Reinhardt

A. Tairov

17

13

3

E. Kean

12

10

6

W. Meister

D. Scarlatti

G. Craig

V. Meyerhold

16

D. Garrick

T. Kyd

W. Ibel

Th. Betterton

Edds

2

2

H. Burbage

15

14

13

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1

15

14

13

12

11

10

... and the city of Elsinore  
Festival  
... International Theatre  
... and the city of ...

# Shakespeare

Horwendillus filiae Rorici Geruthae  
connubium imperavit, ex qua filium  
Amlethum sustulit in temporibus A

Belleforest